

Wagner - Weimar - Eisenach: Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik

Geyer, Helen (Ed.); Georgiev, Kiril (Ed.); Alschner, Stefan (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Geyer, H., Georgiev, K., & Alschner, S. (Hrsg.). (2020). *Wagner - Weimar - Eisenach: Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik* (Musik und Klangkultur, 39). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839448656>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Helen Geyer,
Kiril Georgiev,
Stefan Alschner (Hg.)

WAGNER WEIMAR EISENACH

Richard Wagner
im Spannungsfeld
von Kultur und Politik

Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Alschner (Hg.)
Wagner – Weimar – Eisenach

Helen Geyer (Prof. Dr.), geb. 1953, studierte Klavier, Musikwissenschaft, Katholische Theologie, Christliche Archäologie und Germanistik in Würzburg. Zwischen 1985 und 1995 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg. 1995 wurde sie an das Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar berufen, das sie von 1997 bis 2000 sowie von 2012 bis 2014 leitete. Als Spezialistin für die Musikgeschichte des 16. bis 20. Jahrhunderts leitet sie u.a. das Projekt »Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins in Eisenach«, das von der VolkswagenStiftung gefördert wird. Außerdem ist sie seit 2013 Vizepräsidentin des Deutschen Studienzentrums in Venedig (DSZV).

Kiril Georgiev (M.A.), geb. 1978, studierte Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Philosophie in Weimar und Jena. Nach Lehraufträgen am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena ist er seit 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt »Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins in Eisenach«, das von der VolkswagenStiftung gefördert wird.

Stefan Alschner (M.A. mult.), geb. 1988, studierte Musikwissenschaft und Skandinavistik an der Universität Tübingen. Dies ergänzte er durch ein internationales Masterfernstudium an der Universität Borås (Schweden) im Fach Informations- und Bibliothekswissenschaften. Seit 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt »Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins in Eisenach«, das von der VolkswagenStiftung gefördert wird.

HELEN GEYER, KIRIL GEORGIEV, STEFAN ALSCHNER (Hg.)

Wagner – Weimar – Eisenach

Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik

[transcript]

Die Herausgeber dieses Bandes danken der VolkswagenStiftung für die finanzielle Unterstützung des Forschungsprojektes zur Eisenacher Wagner-Sammlung. Insbesondere sei Frau Dr. Adelheid Wessler und Frau Linda Delkeskamp für die verständnisvolle und freundliche Begleitung ganz herzlich gedankt.

Gefördert von der VolkswagenStiftung



Volkswagen**Stiftung**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2020 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Helen Geyer, Kiril Georgiev, Stefan Alschner (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Korrekturat: Malte Waag, Weimar

Satz: Francisco Bragança, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4865-2

PDF-ISBN 978-3-8394-4865-6

<https://doi.org/10.14361/9783839448656>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort

Stefan Alschner/Kiril Georgiev/Helen Geyer 7

Schiller und Wagner oder die Entdeckung des Deutschtums

Dieter Borchmeyer 11

Die ›Weimarer Idee‹ und das Ereignis Bayreuth

Nicholas Vazsonyi 39

Wagners »schöne Einöde«: Weimar

Kiril Georgiev 53

Die Idee eines *Nibelungen*-Theaters für Weimar

Dorothea Redepenning 71

Das Weimarer Hoftheater und seine Wagner-Sänger

Stefan Alschner 85

Liszts Besuch bei Wagner 1856: Eine produktive Begegnung

Rainer Kleinertz 103

Zur gesellschaftspolitischen Dimension des *Lohengrin* und Deutung der Romantischen Oper von Seiten Liszts

Axel Schröter 129

Joseph Kürschners kulturpolitische Bemühungen um den Ankauf der Wagner-Sammlung Nikolaus Oesterleins

Helen Geyer 155

Die Bemühungen zum Ankauf der Wagner-Sammlung Oesterleins durch den Richard Wagner-Zweigverein Weimar	
<i>Irina Lucke-Kaminiarz</i>	173
»Aus der Liszt-Litteratur«.	
Franz Liszt in der Wagner-Sammlung Oesterleins	
<i>Ulrike Roesler</i>	183
Der Eisenacher Karton zum Sgraffito am Haus Wahnfried in Bayreuth	
<i>Annika Johannsen</i>	197

Vorwort

Stefan Alschner/Kiril Georgiev/Helen Geyer

Wagner – Weimar – Eisenach oder: Der ›Urnall‹ der Wagner-Rezeption auf überregionaler Ebene

Mit dem Titel »Wagner – Weimar – Eisenach. Wechselwirkungen und Spannungsfelder zwischen Kultur und Politik« luden die Herausgeber des vorliegenden Bandes zu einer internationalen Tagung nach Weimar ein, die am 14. und 15. Juni 2018 im Goethe-Nationalmuseum stattfand. Ziel des Symposiums war es, Ergebnisse des am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena (Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar) ansässigen und seit Oktober 2016 von der VolkswagenStiftung geförderten Projekts »Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins in Eisenach« im Kontext der aktuellen Wagner-Forschung zur Diskussion zu stellen und mit weiteren Themenfeldern zu verknüpfen.

In Kooperation mit der Stadt Eisenach, dem Hochschularchiv | Thüringischen Landesmusikarchiv und der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena hat das Forschungsprojekt unter der Leitung von Helen Geyer die Aufgabe, die sich seit Ende des 19. Jahrhunderts im Fritz Reuter- und Richard Wagner-Museum zu Eisenach befindende Wagner-Sammlung nach modernen und international gültigen Standards in wesentlichen Teilen neu zu erschließen und verschiedene Aspekte wissenschaftlich auszuwerten. Die sogenannte Wagner-Sammlung in Eisenach, deren historischer Kernbestand seit 1876 durch den Wagnerianer Nikolaus Oesterlein (1841-1898) in Wien angelegt worden war, sollte – nach den eigenen Angaben des Sammlers – das »Gesamtbild der kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wag-

ner's von den Anfängen seines Wirkens bis zum seinem Todestage«¹ und somit die Person, sein Werk und seine Weltanschauung allumfassend in ihren kunsthistorischen, soziokulturellen und zudem politischen Dimensionen einfangen.²

Die Wagner-Sammlung in Eisenach heute – gemeint ist der Bestand nach der Überführung der Quellen von Wien am Ende des 19. Jahrhunderts sowie die während der letzten 120 Jahre hinzugekommenen zahlreichen Zuwachsqellen – kann als die zweitgrößte Wagner-Sammlung der Welt (nach Bayreuth) bezeichnet werden und besteht aus einer Bibliothek (ca. 5.700 Bücher, Noten und Programmhefte), zeitgenössischen Dokumenten (ca. 1.200 Briefe, Abschriften und weitere schriftliche Dokumente), Theaterzetteln und Plakaten (ca. 700), einer graphischen Sammlung (ca. 3.500 Fotos, Zeichnungen, Bilder, Figurinen etc.), Zeitungsausschnitten und Zeitungen (ca. 15.000) und den sogenannten 3D-Objekten (vor allem Devotionalien und Kuriosa). Die Anzahl aller Quellen der Sammlung ist momentan auf über 26.000 Nummern anzusetzen.

Die Wagner-Bibliothek bietet mit ihren nahezu sämtlichen pro und contra erschienenen Veröffentlichungen über das Œuvre des Komponisten die lückenlose Wagner-Sekundärliteratur des 19. Jahrhunderts.³ Zudem enthält sie alte Drucke, aber auch Werke bedeutender Dichter, die mit Wagners Schaffen in Verbindung standen. Ferner finden sich Publikationen zu den unterschiedlichsten philosophischen und politischen Denkrichtungen des 19. Jahrhunderts, die sich mit Wagners Weltanschauung berührten oder überschritten: Rezensionen und Studien zum Beispiel zur Kunstästhetik Franz Liszts, zur Politik Ludwigs II., König von Bayern, Abhandlungen von beziehungsweise zu Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche bis

1 Deckblatt des ersten Bandes in: Oesterlein, Nikolaus: *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Nach den vorliegenden Originalien systematisch-chronologisch geordnetes und mit Citaten und Anmerkungen versehenes authentisches Nachschlagebuch durch die gesammte Wagner-Litteratur*, 4 Bde., Leipzig 1882-1895.

2 Da die Sammlung von Oesterlein zunächst als Bibliothek angelegt und sodann zu einem privaten Museum in Wien – bevor sie nach Eisenach kam – umkonzipiert wurde, trifft man nicht selten in der Primär- sowie der Sekundärliteratur die Begriffe »Oesterlein'sche Sammlung«, »Richard Wagner-Museum« oder die von Oesterlein selbst stammende Bezeichnung »Richard Wagner-Bibliothek«.

3 Vgl. Oesterlein: *Katalog*, Bd. 1, S. VII.

hin zu den pangermanischen und antisemitischen Überlegungen Houston Chamberlains.

Einen erheblichen Fundus für die Wagner-Forschung stellen die ca. 1.200 Handschriften dar: Autographe vom Komponisten (ca. 200 Originalbriefe Wagners; herausragend sind außerdem eine von zwei überhaupt erhaltenen Kopistenabschriften der *Rienzi*-Partitur mit über 1.000 eigenhändigen Zusätzen des Komponisten und die Partitur der skandalösen Pariser *Tannhäuser*-Aufführung des Jahres 1861 mit handschriftlichen Anmerkungen Wagners, aus der der Komponist selbst dirigiert haben soll), Abschriften seiner Briefe sowie zahlreiche Briefe von Personen aus Wagners Umfeld.

Die Sammlung umfasst zudem hochwertige Bildmaterialien von Wagners Aufenthaltsorten und den Aufführungsorten seiner Werke, einzigartige Portraits und Fotos bedeutender Wagner-Sänger und -Sängerinnen, seltene Figurinen aus diversen Ur- bzw. Erstaufführungen, Entwürfe zu verschiedenen Inszenierungen, Theaterzetteln, -Plakate und Vorstellungsankündigungen, Textbücher in unterschiedlichen Sprachen sowie die bereits erwähnten 3D-Objekte: Büsten, Medaillen, Totenmasken, Lampenschirme, Klappmappen, Textilien, Zigarillos, Fächer, Tassen etc.

Während das Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth den Komponistennachlass und einen großen Teil der originalen Quellen zum kompositorischen und schriftstellerischen Schaffen Wagners verwahrt, liegt dagegen der Schwerpunkt der Wagner-Sammlung in Eisenach auf den weit gestreuten rezeptionsgeschichtlichen Materialien, die ein breites Panorama der Wagner-Rezeption seit der Mitte des 19. Jahrhunderts darbieten. Genau dieser Umstand wurde im Rahmen der Tagung diskutiert, wobei die regionale Bindung der Sammlung – die kulturpolitischen Ambitionen des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach – einen Forschungsschwerpunkt bildete. Die Beiträge des vorliegenden Tagungsbandes konzentrieren sich entsprechend vor allem auf den rezeptionsgeschichtlichen ›Urknall‹ von Wagners Werk um 1850 in Weimar, die herausragende Rolle Franz Liszts sowie die mannigfaltigen Nahtstellen bzw. Divergenzen zwischen dem Komponisten und Individualisten Richard Wagner und dem, was wir heute Weimarer Klassik nennen. Ebenso wird die Geschichte der Wagner-Sammlung in Eisenach selbst in den Blick genommen, wobei einige Quellen bzw. Quellengruppen im Besonderen beleuchtet werden.

An dieser Stelle sei für die finanzielle Unterstützung seitens der VolkswagenStiftung gedankt, die nicht nur das Zustandekommen der Tagung

und die Veröffentlichung des vorliegenden Bandes ermöglichte, sondern darüber hinaus das gesamte Forschungsprojekt auf verständnisvolle und hilfreiche Weise begleitet. Ein Dank gebührt ebenso der Stadt Eisenach, insbesondere dem Hauptamtlichen Beigeordneten Ingo Wachtmeister, dem Leiter des Kulturamtes Dr. Achim Heidenreich und der Abteilungsleiterin des Thüringer Museums Eisenach Dr. Annika Johannsen für die engagierte und bereichernde Mitwirkung.

Für die Unterstützung bei der Organisation der Tagung sowie für die Publizierung dieser Schrift möchten die Herausgeber der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, der Klassik Stiftung Weimar und dem transcript Verlag herzlich danken. Der letzte Dank gilt den studentischen Hilfskräften des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena – Nina Bangerter und Malte Waag –, ohne ihre unermüdliche Mitarbeit wären die reibungslose Durchführung des Symposiums sowie die Erstellung dieses Bandes überhaupt nicht denkbar gewesen.

Weimar, im August 2019

Stefan Alschner, Kiril Georgiev, Helen Geyer

Schiller und Wagner oder die Entdeckung des Deutschtums

Dieter Borchmeyer

Die Entdeckung des Deutschtums hat eine lange Geschichte und Vorgeschichte, die bis ins Mittelalter zurückreicht.¹ Doch erst mit der Wiederentdeckung der *Germania* des Tacitus im 15. Jahrhundert entwickelte sich so etwas wie ein ›deutscher‹ Diskurs, der um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert einen Höhepunkt erreichte. Waren die führenden deutschen Intellektuellen am Ende des 18. Jahrhunderts vorwiegend aufklärerisch-kosmopolitisch-europäisch eingestellt, so trat mit dem Aufstieg Napoleons eine Wende »vom Hochgefühl europäischer Hoffnungen bis zum Rückzug in einen Kultur-Patriotismus deutscher Nation«² ein. So Hans-Jürgen Schings in seinem Buch *Klassik in Zeiten der Revolution*. Es enthält u. a. einen umfangreichen Traktat über »Schillers Weg von der europäischen Idee zur deutschen Kulturnation«³. Darin analysiert Schings den Umschlag von Schillers universalgeschichtlichem Denken, das ganz auf Europa und die Hoffnung auf ›ewigen Frieden‹ zwischen den europäischen Staaten konzentriert ist, in eine ›kulturnationale‹ Argumentation im Gefolge der Französischen Revolution und vor allem seit Beginn der napoleonischen Herrschaft. Diese bereiten Schillers europäischer Vision Schings zufolge einen »Zusammenbruch, wie er jäh und heftiger kaum denkbar ist«⁴.

Den Höhepunkt dieses Umschlags von Europa-Euphorie in deutschen Kultur-Patriotismus bildet das erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts von

1 Die folgenden Ausführungen greifen zurück auf Borchmeyer, Dieter: *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin 2017.

2 Schings, Hans-Jürgen: *Klassik in Zeiten der Revolution*, Würzburg 2017, S. 78.

3 Vgl. ebd., S. 73-153.

4 Ebd., S. 75.

Bernhard Suphan veröffentlichte große Gedichtfragment Schillers, vermutlich aus dem Jahre 1801, dem der Erstherausgeber den Titel »Deutsche Größe« gegeben hat.⁵ Der Export der Französischen Revolution in die besetzten Länder löste zwangsläufig den nationalen Widerstand der eroberten Völker und eben auch ein nationales Umdenken ihrer führenden Geister aus. Dafür ist das Gedichtfragment »Deutsche Größe« ein bedeutsamer Beleg, der mit seiner utopischen, ja endzeitlichen Vision der Kulturnation Deutschland freilich in Schillers *Œuvre* einzigartig und von ihm bezeichnenderweise nicht vollendet und der Öffentlichkeit seinerzeit verborgen geblieben ist. Es ist gewissermaßen die geheime Introdution eines Diskurses über die Frage »Was ist deutsch?«, die bis in unsere Tage die Gemüter bewegt.

»Dem Patrioten ist es sehr geläufig, den Namen seines Volkes mit unbedingter Verehrung anzuführen; je mächtiger ein Volk ist, desto weniger scheint es jedoch darauf zu geben, seinen Namen mit dieser Ehrfurcht sich selbst zu nennen.« So schreibt Richard Wagner in seinen Notizen zur Frage »Was ist deutsch?« aus dem Jahre 1865, also sechs Jahre vor Gründung des Deutschen Reichs, die er erst 1878 im ersten Jahrgang der *Bayreuther Blätter* veröffentlicht hat; und er fährt fort:

»Es kommt im öffentlichen Leben England's und Frankreich's bei Weitem seltener vor, daß man von ›englischen‹ und ›französischen Tugenden‹ spreche; wogegen die Deutschen sich fortwährend auf ›deutsche Tiefe‹, ›deutschen Ernst‹, ›deutsche Treue‹ u. dergl. m. zu berufen pflegen. Leider ist es in sehr vielen Fällen offenbar geworden, daß diese Berufung nicht vollständig begründet war [...].«⁶

Ganz ähnlich wie Richard Wagner hatte sich sieben Jahre zuvor der (mit ihm in persönlicher Verbindung stehende) liberale Publizist und Politiker Julius Fröbel über den inflationären Gebrauch der Identifikationsvokabel »deutsch« geäußert:

»Welches Volk hat wie das deutsche das Beiwort immer im Munde, welches seinen eigenen Charakter bezeichnet? ›Deutsche Kraft‹, ›deutsche Treue‹,

5 Siehe Suphan, Bernhard (Hg.): *Deutsche Größe. Ein unvollendetes Gedicht Schillers. 1801. Nachbildung der Handschrift im Auftrage des Vorstandes der Goethe-Gesellschaft*, Weimar 1902.

6 Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (GSD), Bd. 10, Leipzig 2¹⁸⁸⁸, S. 37.

›deutsche Liebe‹, ›deutscher Ernst‹, ›deutscher Gesang‹, ›deutscher Wein‹, ›deutsche Tiefe‹, ›deutsche Gründlichkeit‹, ›deutscher Fleiß‹, ›deutsche Frauen‹, ›deutsche Jungfrauen‹, ›deutsche Männer‹ – welches Volk braucht solche Bezeichnungen außer das deutsche? [...] Der Deutsche verlangt von sich ganz extra, daß er deutsch sein soll, als ob ihm freistünde, aus der Haut zu fahren [...]. Der deutsche Geist steht gewissermaßen immer vor dem Spiegel und betrachtet sich selbst, und hat er sich hundertmal besehen und von seinen Vollkommenheiten überzeugt, so treibt ihn ein geheimer Zweifel, in welchem das innerste Geheimnis der Eitelkeit beruht, abermals davor. – Was ist dies alles anders als die Selbstquälerei eines Hypochonders, dem es an Bewegung fehlt, und dem nur durch Bewegung zu helfen ist?«⁷

Vermutlich kannte Wagner diese Äußerung Fröbels, erwähnt er ihn doch 1878 im Anhang zu seinen früheren Aufzeichnungen über die Frage »Was ist deutsch?«, da er seinerzeit gehofft hatte, die von Fröbel herausgegebene *Süd-deutsche Presse* zum Forum seiner Ideen machen zu können.

Anders als Fröbel will Wagner jene vermeintlich deutschen Eigenschaften freilich nicht als »gänzlich nur eingebildete Qualitäten« abwerten, »wenn auch Misbrauch mit der Berufung auf dieselben getrieben wird«. Deshalb möchte er »die Bedeutung dieser Eigenthümlichkeit der Deutschen auf geschichtlichem Wege«⁸ untersuchen. Das ist zweifellos der richtige Weg, und ganz zutreffend stützt Wagner sich auf die Etymologie des Wortes »deutsch« nach dem seinerzeit aktuellen Forschungsstand. Jakob Grimm habe nachgewiesen, »daß ›diutisk‹ oder ›deutsch‹ nichts anderes bezeichnet als das, was uns, den in uns verständlicher Sprache Redenden, heimisch ist« und sei demgemäß schon früh dem ›Welschen‹ entgegengesetzt worden, »worunter die germanischen Stämme das den galisch-keltischen Stämmen Eigene begriffen«⁹.

Das Wort »deutsch«, wie es sich aus dem germanischen Wort »thioda« (Volk) und dem Adjektiv »thiodisk, diutschiu« herausgebildet hat, ist also, wie bereits Wagner bekannt war, ein Sprachbegriff, die Bezeichnung für die

7 Fröbel, Julius: »Kleine politische Schriften [Stuttgart, 1866]«, hier zitiert nach: Pross, Harry: »Das zweite Reich«, in: Ders. (Hg.): *Die Zerstörung der deutschen Politik. Dokumente 1871-1933*, Frankfurt a.M. 1959, S. 9-22, hier: S. 11f.

8 GSD, Bd. 10, S. 37.

9 Ebd.

Sprache der germanischen Stämme Mitteleuropas im Gegensatz zu derjenigen der angrenzenden romanischen Bevölkerung und zumal zum Latein. Schon seit Karl dem Großen grenzte man die »theodisca lingua«,¹⁰ d. h. die zum Volk gehörige, die im Gebiet des späteren Deutschlands gesprochene Volks-Sprache vom Lateinischen ab. Das Land, in dem diese gemeinsame deutsche Sprache gesprochen wurde, den deutschen Sprachraum in Mitteleuropa, nannte man dann zunächst pluralisch »diutschiu lant« und seit dem 15. Jahrhundert allmählich »Deutschland«. Darauf bezieht sich schon Wagner in seinem Essay »Was ist deutsch?«. Er greift auf die zumal von Fichte in seinen »Reden an die deutsche Nation« entwickelte Theorie zurück (den Namen Fichtes nennt er freilich nicht, kannte aber die »Reden«, die auch in seiner Wahnfried-Bibliothek stehen), der Name Deutschland sei der »Kollektivname« für die diesseits des Rheins angesiedelten Stämme, die – anders als die auswandernden Stämme der Goten, Vandalen, Langobarden usw. – an ihren »Ursitzen« bleibend, ihre »Urmuttersprache« fortredeten, während die sich in fremden Ländern niederlassenden germanischen Stämme ihre Muttersprache aufgaben.¹¹

Die Deutschen waren seit dem Ende des 11. Jahrhunderts eine durch Sprache definierte, noch nicht politisch bestimmte »Nation«. Das Wort »Nation« ist vom lateinischen »natio« (= Abstammung, Geburt) abgeleitet und bezieht sich im Mittelalter auf die gemeinsame Herkunft und Sprache, die durch sie gebildete Gemeinschaft, also noch nicht auf die souveräne politische Gemeinschaft im Sinne des 18. Jahrhunderts und der Französischen Revolution. Wenn es in Goethes und Schillers *Xenien* von den Deutschen heißt: »Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens«¹², so ist der moderne Begriff der Staatsnation gemeint, welche die Deutschen eben nicht bilden. Im alteuropäischen Sinne aber sind sie – als Sprachgemein-

10 Das mittellateinische Nennwort »theodiscus« taucht zur Qualifizierung des Fränkischen im späten 8. Jahrhundert zunächst in der Rechtssprache auf. Als Synonym des – als Barbarismus empfundenen – Worts wurde später »teutonicus« eingeführt; vgl. Jakobs, Hermann: »Diot und Sprache. Deutsch im Verband der Frankenreiche (8. bis frühes 11. Jahrhundert)«, in: Gardt, Andreas (Hg.): *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, Berlin u. a. 2000, S. 7-46, hier: S. 37.

11 Vgl. GSD, Bd. 10, S. 38f.

12 Schiller, Friedrich: »Xenien von Schiller und Goethe«, in: Meier, Albert (Hg.): *Friedrich Schiller. Gedichte. Dramen 1* (Friedrich Schiller. Sämtliche Werke 1), München u. Wien 2004, S. 257-302, hier: S. 267.

schaft – längst Nation gewesen. Der dem Sprachgebrauch der Konzilsära des 15. Jahrhunderts entstammende Begriff »deutsche Nation« basiert von Anfang an auf der Synonymie von »lingua« und »natio«. ¹³ In diesem Sinne ist auch der Begriff »Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation« zu verstehen: Er bezeichnet das von der deutschen ›Zunge‹ getragene Römerreich. Der Begriff »Zunge« wurde erst seit dem 15. Jahrhundert vom Fremdwort »nation« verdrängt, ohne dass dabei die von dem volkssprachlichen Wort intendierte Bedeutung verloren ging. ¹⁴

Im Gegensatz zu den meisten anderen nationalen Sprachadjektiven – wie »englisch«, »französisch« oder »italienisch«, die sich zunächst auf die Stämme der Angeln, Franken und Italer bezogen und erst später auf die von diesen Stämmen gesprochene Sprachen – ist »deutsch« also ursprünglich keine Bezeichnung für Stamm oder Volk als ethnische bzw. Nation, Land oder Staat als politische Gebilde, sondern – genau umgekehrt zur Genese der erwähnten anderen Nationaladjektive – eine Sprachbezeichnung. ¹⁵ Das ist bereits Wagner sehr wichtig gewesen, und er verweist auf die etymologische Verwandtschaft von »deutsch« und »deuten«, d. h. ursprünglich: »volksverständlich machen«. »Das Wort ›deutsch«, so schreibt er, »findet sich in dem Zeitwort ›deuten‹ wieder: ›deutsch‹ ist demnach, was uns *deutlich* ist, somit

13 Vgl. Knappe, Joachim: »Humanismus, Reformation, deutsche Sprache und Nation«, in: Gardt: *Nation*, S. 103-138, hier: S. 113ff.

14 Siehe Heinz, Thomas: »Sprache und Nation. Zur Geschichte des Wortes *deutsch* vom Ende des 11. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts«, in: Gardt: *Nation*, S. 47-101, hier: S. 95.

15 Vgl. Jakobs: »Diot«, S. 7-46 und Heinz: »Sprache«, S. 47-101. Erst um 1000 beginnt man die Gemeinsamkeit der vier das ostfränkische Reich tragenden Völker – Franken, Sachsen, Bayern und Schwaben – mit den ursprünglich reinen Sprachbezeichnungen »theodiscus« oder »teutonicus« zu umschreiben. Eike von Repgow bezeichnet 1220 diese Völker, auf denen das Reich basiert, schließlich als »die Deutschen«; siehe ebd., S. 49. Einen energischen Schub in der Entwicklung des Begriffs und Namens »deutsch« über die Sprachbezeichnung hinaus bewirkte der Streit zwischen Papst Gregor VII. und Heinrich IV. Dieser wird vom Papst 1074 als »Rex Teutonicorum« bezeichnet, um damit seinen Anspruch auf das christlich-universale Kaisertum zu verweigern, seinen Herrschaftsanspruch also zu partikularisieren. Heinrich IV. selber bezeichnete sich jedoch als »Rex Romanorum«, worin sich der (bis weit in die Neuzeit erhobene) Anspruch der ›Deutschen‹ ausdrückt, das Imperium Romanum zu tragen. Um 1100 hat denn auch der Mönch Frutolf von Michelsberg eine Reihenfolge der römischen Kaiser und Könige aufgestellt, in der Heinrich IV. als 87. Nachfolger von Kaiser Augustus erscheint; vgl. ebd., S. 53.

das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte [...]«¹⁶. Also: die Deutschen sind – wie diese Selbstbezeichnung zum Ausdruck bringt – zuallererst eine Sprachgemeinschaft. Bemerkenswerterweise ist jene Bezeichnung von den Nachbarvölkern durchaus nicht immer übernommen worden. Die Engländer oder Griechen nannten und nennen die Deutschen »Germanen«, die Franzosen oder Spanier aber nach einem einzigen Stamm »Alemannen«.

Wagner argumentiert nun, dass das ursprünglich unpolitische Wort »deutsch« umgekehrt proportional zu den tatsächlichen politischen Verhältnissen in Deutschland – dem Zerfall und Ende des »römische[n] Reich[s] deutscher Nation«¹⁷ – politisch immer mehr aufgebläht wurde. Was in der Realität fehlte, wurde gewissermaßen – aus der »uns verbliebenen glorreichen Erinnerung« an jenes Deutsche Reich – in das Wort projiziert. »Kein großes Kulturvolk ist in die Lage gekommen, sich einen phantastischen Ruhm auszubauen, wie die Deutschen« mit dem emphatischen Wertbegriff »deutsch« – einem »phantastischen Aufbau aus der Vergangenheit«. Und Wagner fährt fort: »Eigenthümlicher Weise tritt uns aus geschichtlicher Erinnerung die Herrlichkeit des deutschen Namens gerade aus derjenigen Periode entgegen, welche dem deutschen Wesen verderblich war, nämlich der Periode der Macht der Deutschen über außerdeutsche Völker.« Im »römischen Reich deutscher Nation« sei das Deutsche dem Römischen eigentlich immer subordiniert gewesen. Wagner hätte sich auf Heinrich IV. berufen können, der nicht, wie Papst Gregor VII. ihm zumutete, *Rex Teutonicorum*, sondern *Rex Romanorum* sein wollte.

Wagner redet von der »steten Ohnmacht der sogenannten deutschen Herrlichkeit«, war doch »der Begriff dieser Herrlichkeit« im Grunde ein »undeutscher«.¹⁸ In dem Moment aber, da die Deutschen aus ihrer Subordination heraustraten und Macht über außerdeutsche Völker erlangten, schlug die Unterordnung um in Unterdrückung. »Der eigentlich Deutsche, weil er sich im Auslande nicht wohl fühlte, drückte [...] als stets Fremder auf das ausländische Volk, und auffallender Weise erlebten wir es bis auf den heutigen Tag, daß die Deutschen in Italien und in den slavischen Ländern als Bedrücker und Fremde verhaßt sind«, während sie da, wo sie – wie im Elsass – unterlegen sind, sich zu »ducken« pflegen.

16 GSD, Bd. 10, S. 37.

17 Dieses und folgende Zitate in diesem Absatz in: ebd., S. 38.

18 Alle Zitate in diesem Absatz in: ebd., S. 39.

Wagners oben erwähnte Analyse wirkt im Blick auf den Imperialismus des 19. und 20. Jahrhunderts, auf Deutschheitswahn und nationalsozialistische Eroberungspolitik sowie auf das kollektive Verhalten der Deutschen (im Wechselverhältnis von Untertanen- und Unterdrückungsgeist) geradezu prophetisch. In einer ausführlichen Tagebuchaufzeichnung für Ludwig II., König von Bayern, vom 26. September 1865, also aus dem Jahr der Aufzeichnungen »Was ist deutsch?« hat Wagner betont, der Deutsche sei »nicht eroberungssüchtig, und die Begierde, über fremde Völker zu herrschen, ist undeutsch.« Deshalb verwirft er Preußens und Österreichs Herrschaft über außerdeutsche Volksgebiete, die sie um der Verteidigung derselben zwingen, »fortwährend in Waffen« zu stehen und eine »Militärkaste« auszubilden, welche »durchaus undeutsch« sei und dereinst, so prophezeit Wagner, zum »Untergang [...] der Monarchien« führen werde. Wenn aber »der deutsche Name nach keiner Seite [hin] mehr als gleichbedeutend mit Unterdrückung und Fremdherrschaft« erscheine, könnten die deutschen Staaten – und dazu seien sie berufen – die »Geschicke der Welt im Gleichgewicht« erhalten.¹⁹

War »deutsch«, so Wagners Argumentation, ursprünglich ein unpolitischer Begriff, wurde er also erst nachträglich nostalgisch politisiert, als es mit der politischen Macht Deutschlands bergab ging, so entfaltete er abseits der Politik Bedeutungsvarianten, mit denen er gewissermaßen wieder zu seinem ursprünglichen Sinn zurückkehrt.

»Mit dem Verfall der äußeren politischen Macht, d. h. mit der aufgegebenen Bedeutsamkeit des römischen Kaiserthumes, worin wir gegenwärtig [nach Wagners Überzeugung eben durchaus zu Unrecht] den Untergang der deutschen Herrlichkeit beklagen, beginnt dagegen erst die rechte Entwicklung des deutschen Wesens.«²⁰

Und Wagner verweist auf das merkwürdige Faktum, dass die deutsche Kultur erst in dem Moment zu Weltbedeutung gelangte, da nach den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges die »deutsche Nation« fast gänzlich erloschen war. »Deutsche Dichtkunst, deutsche Musik, deutsche Philoso-

19 Alle Zitate in diesem Absatz in: Wagner, Richard: »Tagebuchaufzeichnungen R. Wagners vom 26. September 1865«, in: Wagner, Winifred/Strobel, Otto (Hg.): *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, Bd. 4, Karlsruhe 1936, S. 29-32, hier: S. 30.

20 GSD, Bd. 10, S. 39.

phie sind heut zu Tage hochgeachtet von allen Völkern der Welt«, doch der Deutsche will sich mit dieser Weltbedeutung des »deutschen Geistes« nicht zufriedengeben.²¹

»[...] in der Sehnsucht nach ›deutscher Herrlichkeit‹ kann sich der Deutsche aber gewöhnlich noch nichts anderes träumen als etwas der Wiederherstellung des römischen Reiches Ähnliches, wobei selbst dem gutmüthigsten Deutschen ein unverkennbares Herrschergelüst und Verlangen nach Obergewalt über andere Völker ankommt. Er vergißt, wie nachtheilig der römische Staatsgedanke bereits auf das Gedeihen der deutschen Völker gewirkt hatte.«²²

Wagner vertritt also eine dezidiert unpolitische Idee des ›Deutschen‹. Und zu ihr gehört dessen Herrschaftsfreiheit und Übernationalität – und zudem die Fähigkeit, fremde Kulturen mit der eigenen zu amalgamieren. Der »deutsche Geist« habe sich sowohl die Antike anverwandelt als auch (seit der Reformation) die christliche Religion im Geiste des »Reinmenschlichen« wiederbelebt;²³ seine größte Leistung aber ist für Wagner, dass er die Selbstgesetzlichkeit des »Schönen und Edlen« zum höchsten Prinzip erhoben habe,²⁴ die (von Kant zum ersten Mal klar definierte) Zweckfreiheit der Kunst.²⁵

Hier findet sich bereits der Gedanke, den Wagner in seinem Aufsatz »Deutsche Kunst und Deutsche Politik« (1867/68) auf eine seiner meistzitierten Formeln gebracht hat: »*Deutsch* sei [...]: die Sache die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen [zu] treiben«, in Opposition gegen alles »Nützlichkeitswesen«, das von ihm als »undeutsch« bezeichnet wird. Die »Tugend des Deutschen«, eine Sache um ihrer selbst willen zu treiben, falle aber mit dem »höchsten Prinzip der Ästhetik [seit Kant] zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön ist [...].«²⁶

21 Alle Zitate in diesem Absatz in: ebd., S. 39f.

22 Ebd., S. 40.

23 Siehe ebd.

24 Vgl. ebd., S. 48.

25 Vgl. ebd., S. 51.

26 Alle Zitate in diesem Absatz in: GSD, Bd. 8, S. 97.

Wagner hat freilich auch die Nachteile des politikfernen »deutschen Geistes«, der berühmten deutschen Innerlichkeit gesehen. Die »Geburtsstätte des deutschen Geistes« sei

»[...] auch der Grund der Fehler des deutschen Volkes. Die Fähigkeit, sich innerlich zu versenken, und vom Innersten aus klar und sinnvoll die Welt zu betrachten, setzt überhaupt den Hang zur Beschaulichkeit voraus, welcher im minder begabten Individuum leicht zur Lust an der Unthätigkeit, zum reinen Phlegma wird. [...] Daß aus dem Schooße des deutschen Volkes Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven erstanden, verführt die große Zahl der mittelmäßig Begabten gar zu leicht, diese großen Geister als von Rechts wegen zu sich gehörig zu betrachten, und der Masse des Volkes mit demagogischem Behagen vorzureden, sie selbst sei Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Nichts schmeichelt dem Hange zur Bequemlichkeit und Trägheit mehr, als sich eine hohe Meinung von sich beigebracht zu wissen, die Meinung, als sei man ganz von selbst etwas Großes, und habe sich, um es zu werden, gar keine Mühe erst zu geben. Diese Neigung ist grunddeutsch [...].«²⁷

Wagners Idee des Deutschen ist nicht seine Erfindung, sie rekurriert auf die Vorstellung einer deutschen Kulturnation, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgebildet hat und in der die alte sprachgebundene Idee der Nation fortwirkt. Die Unterscheidung der Kultur- von der Staatsnation geht vor allem auf die Definitionen von Friedrich Meinecke zurück, der in seinem Buch *Weltbürgertum und Nationalstaat* den Begriff »Kulturnation« auf Vorstellungen bezogen hat, »die vorzugsweise auf einem [...] gemeinsam erlebten Kulturbesitz beruhen«, und Staatsnation auf solche, die vorzugsweise »auf der vereinigenden Kraft einer gemeinsamen politischen Geschichte und Verfassung [...] beruhen«.²⁸ Seit dem 18. Jahrhundert sei der Begriff der Nation sowohl als Ausdruck der Stammes- und Spracheinheit (»Kulturgemeinschaft«) verwendet worden, als auch für die Gesamtheit der Reichsangehörigen (»Staatengemeinschaft«).²⁹

27 Ebd., Bd. 10, S. 49.

28 Vgl. Meinecke, Friedrich: *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, München u. Berlin ²1911, S. 2f.

29 Vgl. ebd., S. 21.

Die berühmteste Formulierung hat die Idee der Kulturnation in den Distichen »Das deutsche Reich« und »Deutscher Nationalcharakter« aus den »Xenien« von Goethe und Schiller gefunden: »Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden. / Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.« Und: »Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens. / Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.«³⁰ Intellektuelles und politisches Deutschland decken sich diesen Xenien zufolge nicht nur nicht, sie klaffen vielmehr regelrecht auseinander; ›Nation‹ im politischen Sinne können die Deutschen nicht sein, dafür haben sie eine allgemein-menschliche Mission.

Das ›Deutsche‹ ist, so gesehen, mithin eine transpolitische, rein-geistige, humanistisch-weltbürgerliche Idee. In ihr gründet auch die Idee der »Weltliteratur«, die Goethe sich in seinen letzten Lebensjahren zu eigen gemacht hat.³¹ Die moderne Nationalidee entwickelte sich in Deutschland Ende des 18. Jahrhunderts mithin in engem Zusammenhang mit kosmopolitischen Vorstellungen. Nation wurde in erster Linie als kulturelles, nicht als politisches Phänomen aufgefasst.³² »Es ist ein armseliges kleinliches Ideal«, schreibt Schiller in seinem Brief an Gottfried Körner vom 13. Oktober 1789:

»für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geist ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bey einer so wandelbaren, zufälligen und willkürlichen Form der Menschheit, bey einem Fragmente (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stille stehen. Er kann sich nicht weiter dafür erwärmen, als soweit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist.«³³

Thomas Mann zitiert diese Äußerung in seinem »Versuch über Schiller« (1955), um zu demonstrieren, wie wenig Schiller an der Nationalidee als solcher gelegen habe. Seine Abneigung, den politischen Nationalgedanken bei

30 Schiller: »Xenien«, S. 267.

31 Vgl. hierzu Borchmeyer, Dieter: »Globalisierung und Weltliteratur – Goethes Altersfuturismus«, in: Rimmel, Andreas/Rimmel, Paul (Hg.): *Liber Amicorum. Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag*, Bonn 2010, S. 79-92.

32 Vgl. Berdahl, Robert A.: »Der deutsche Nationalismus in neuer Sicht«, in: Winkler, Heinrich August (Hg.): *Nationalismus*, Königstein im Taunus 1978, S. 138-154, hier: S. 139.

33 Brief von Friedrich Schiller an Gottfried Körner vom 13. Oktober 1789, in: Haufe, Eberhard (Hg.): *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 25, Weimar 1979, S. 304.

den Deutschen zu stärken, sei Thomas Mann zufolge so weit gegangen, dass er »[patriotische] Freiheitsbegeisterung stets auf andere Völker« übertragen habe:

»[...] auf die Niederlande im *Carlos*, auf Frankreich in der *Jungfrau*, im *Tell* auf die Schweiz! Dieser große Deutsche hat dem eigenen Volk kein nationales Freiheitsdrama gedichtet, er hat ihm die Fähigkeit, zur Nation sich zu bilden, abgesprochen und seinen Deutschen empfohlen, dafür desto reiner zu Menschen sich auszubilden.«³⁴

Eine Anspielung natürlich auf das zitierte Xenion »Deutscher Nationalcharakter«. Die Mission der Deutschen, so Thomas Mann, sei für Schiller eben nicht nationale, sondern »allmenschliche Repräsentanz«³⁵ gewesen.

Für seine Feststellung, dass Schiller den Deutschen kein Nationaldrama geschrieben habe, hätte Thomas Mann sich auf Schillers eigenen Traktat »Über das Pathetische« (1796) berufen können, in dem der Autor dezidiert schreibt:

»Man hat lange geglaubt, der Dichtkunst unsers Vaterlands einen Dienst zu erweisen, wenn man den Dichtern Nationalgegenstände zur Bearbeitung empfahl. Dadurch, hieß es, wurde die griechische Poesie so bemächtigend für das Herz, weil sie einheimische Szenen malte und einheimische Taten verewigte. Es ist nicht zu leugnen, daß die Poesie der Alten dieses Umstandes halber Wirkungen leistete, deren die neuere Poesie sich nicht rühmen kann – aber gehörten diese Wirkungen der Kunst und dem Dichter? [...] Die Poesie soll [...] nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen.«³⁶

Die Kultur von Weimar ist in ihrer Kernphase – dem Dezennium der Freundschaft Goethes und Schillers – eine glückliche Insel im von Revolution und

34 Mann, Thomas: »Versuch über Schiller«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 1* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 9), Frankfurt a.M. 31990, S. 870-951, hier: S. 923.

35 Ebd.

36 Schiller, Friedrich: »Über das Pathetische«, in: Riedel, Wolfgang (Hg.): *Friedrich Schiller. Erzählungen. Theoretische Schriften* (Friedrich Schiller. Sämtliche Werke 5), München u. Wien 2004, S. 512-537, hier: S. 534.

Krieg erschütterten Europa gewesen. Sie ist kaum ohne den geschichtlichen Rahmen der zehn Friedensjahre begreiflich, welche Weimar durch den Vertrag von Basel 1795 vergönnt waren. Dieser Vertrag garantierte dem Herzogtum auf einige Jahre einen neutralen Status.³⁷ Die zehn Jahre der Neutralität boten den politischen Stimmungshintergrund für die weltbürgerliche Kultur Weimars, der spätestens 1806 zerfiel. Doch schon der Aufstieg Napoleons, der von ihm diktierte Frieden von Lunéville, der mit dem Eingriff in die territoriale Integrität des Reichs (im Zuge der Abtretung des linken Rheinufers) dessen Auflösung vorbereitete, bedeutete einen Stimmungsumschwung, der auch in Weimar neue nationale Obertöne im weltbürgerlichen Stimmengeflecht hörbar werden ließ.

Das bemerkenswerteste Zeugnis dafür ist Schillers Gedichtfragment »Deutsche Größe«, das sich auf die politische Situation nach dem Frieden von Lunéville bezieht, der den Zerfall des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation einleitete. »Darf der Deutsche«, so fragte Schiller zu Beginn des Prosaentwurfs zu diesem Gedicht:

»in diesem Augenblicke wo er ruhmlos aus seinem tränenvollen Kriege geht, wo zwey übermüthige Völker [Frankreich und England] ihren Fuß auf seinen Nacken setzen, und der Sieger sein Geschick bestimmt – darf er sich fühlen? Darf er sich seines Nahmens rühmen und freun? Darf er sein Haupt erheben und mit Selbstgefühl auftreten in der Völker Reihe?«³⁸

Schillers Antwort: »Ja er darfs!« Denn durch den politischen Niedergang hat er doch nichts von dem, was eigentlich »seinen Werth ausmacht«, verloren. »Deutsches Reich und deutsche Nation sind zweierlei Dinge«³⁹, so Schiller lakonisch.

Hier sind Staats- und Kulturnation bereits klar getrennt. Für Friedrich Meinecke ist in seinem Buch *Weltbürgertum und Nationalstaat*, dessen Erstauflage fünf Jahre nach der Entdeckung des Schiller'schen Fragments

37 Vgl. dazu Tümmler, Hans: »Der Friede des klassischen Weimar. Wege und Erfolge weimarerischen Friedensbemühens am Beginn der hohen Klassik 1795/96. Ein Nachspiel zum Frieden von Basel«, in: Ders.: *Goethe in Staat und Politik. Gesammelte Aufsätze*, Köln 1964, S. 104-131 sowie Ders.: *Carl August von Weimar, Goethes Freund. Eine vorwiegend politische Biographie*, Stuttgart 1978, S. 112-122.

38 Suphan: *Deutsche Größe*, S. 5.

39 Ebd.

erschienen ist (1907), das letztere denn auch ein wichtiges bestätigendes Quellendokument für seine Typologie.⁴⁰ »Abgesondert von dem politischen hat der Deutsche sich einen eigenen Werth gegründet und wenn auch das *Imperium* unterginge, so bliebe die deutsche Würde unangefochten.«⁴¹ Später heißt es, nunmehr schon in Versen: »Stürzte auch in Kriegesflammen / Deutschlands Kaiserreich zusammen, / Deutsche Größe bleibt bestehn.«⁴² Aus dem letzten Vers hat Suphan den (nicht authentischen) Titel des Fragments abgeleitet. Und noch später lesen wir: »Zerging' in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, / uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst!«⁴³

Das aber steht nicht mehr in Schillers Fragment, sondern am Schluss von Wagners *Meistersingern*. Wäre der Gedichtentwurf von Schiller nicht erst lange nach Wagners Tod ans Licht getreten, so würde man sofort vermuten, dass er die Quelle für die so nahe verwandten Aufzeichnungen »Was ist deutsch?« und den Schluss der *Meistersinger* gewesen ist.

Der Schiller-Kenner Wagner hat freilich ein anderes Gedicht Schillers: »Die deutsche Muse« (1803), dessen Grundgedanken sich schon in dem früheren Gedichtentwurf finden, in seinem Traktat »Deutsche Kunst und Deutsche Politik« zitiert und mit einem eingehenden historischen Kommentar versehen.⁴⁴ Die »deutsche [...] Kunst«, so Schiller, ward nie »gepflegt vom Ruhme, / Sie entfaltete die Blume / Nicht am Strahl der Fürstengunst. / [...] Rühmend darfs der Deutsche sagen, / Höher darf das Herz ihm schlagen: / *Selbst* erschuf er sich den Wert.«⁴⁵ Im Entwurf »Deutsche Größe« hieß es: »Die Majestät des Deutschen ruhte nie auf dem Haupt seiner Fürsten«⁴⁶, die sich ja viel mehr an der romanischen, zumal französischen Zivilisation und Sprache orientierten. Wagner redet in seinem Kommentar zu Schillers Gedicht »Die deutsche Muse« deshalb von einer »wahrhaftigen Entfremdung zwischen dem Geiste des deutschen Volkes und dem Geiste seiner Fürsten«⁴⁷.

40 Vgl. Meinecke: *Weltbürgertum*, S. 54ff.

41 Suphan: *Deutsche Größe*, S. 5.

42 Ebd., S. 7.

43 GSD, Bd. 7, S. 271.

44 Vgl. ebd., Bd. 8, S. 33f.

45 Schiller, Friedrich: »Die deutsche Muse«, in: Meier: *Gedichte. Dramen 1*, S. 214.

46 Suphan: *Deutsche Größe*, S. 5.

47 GSD, Bd. 8, S. 34.

Die »deutsche Würde«, so Schiller in seinem Gedichtentwurf, »ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur und im *Charakter* der Nation, der von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist.«⁴⁸ Und »indem das politische Reich wankt hat sich das geistige immer fester und vollkommener gebildet.«⁴⁹ Äußerungen wie diese sind durchaus repräsentativ für die idealistische Epoche. So bemerkt etwa Wilhelm von Humboldt anderthalb Jahrzehnte später in seiner Schrift »Über die Behandlung der Angelegenheiten des Deutschen Bundes durch Preußen«, 30. September 1816, eine zentrale deutsche Staatsgewalt sei durchaus von Übel.

»Niemand könnte dann hindern, dass nicht Deutschland [...] auch ein erobernder Staat würde, was kein ächter Deutscher wollen kann; da man bis jetzt wohl weiss, welche bedeutende Vorzüge in geistiger und wissenschaftlicher Bildung die deutsche Nation, so lange sie keine politische Richtung nach aussen hatte, erreicht hat, aber es noch unausgemacht ist, wie eine solche Richtung auch in dieser Rücksicht wirken würde.«⁵⁰

Die Idee des Nationalen, des ›Deutschen‹, hatte, wie das Beispiel Goethes und Schillers zeigt, noch durchaus weltbürgerliche Implikationen; das Identitätsstiftende war die Idee des Übernational-Reinmenschlichen: Weltkultur statt Staatsnation. Schon in Schillers Gedichtfragment »Deutsche Größe« oder Fichtes »Reden an die deutsche Nation« – und erst recht in Wagners Essay »Was ist deutsch?« – verschiebt sich allmählich die Idee weltkultureller Bedeutung des ›Deutschen‹ zu der »Vorstellung von Kultur als Inbegriff des Deutschen«: die Deutschen sollen nicht nur als *eine*, sondern als *die* Kulturnation schlechthin gelten,⁵¹ bei Schiller und auch noch bei Fichte freilich immer mit universalistischem Auftrag. Der weltbürgerliche

48 Suphan: *Deutsche Größe*, S. 5.

49 Ebd.

50 Humboldt, Wilhelm von: »Über die Behandlung der Angelegenheiten des Deutschen Bundes durch Preußen«, in: Flitner, Andreas/Giel, Klaus (Hg.): *Wilhelm von Humboldt. Schriften zur Politik und zum Bildungswesen* (Wilhelm von Humboldt. Werke in fünf Bänden 4), Stuttgart 1964, S. 347-417, hier: S. 374.

51 Vgl. Glaser, Hermann: »Deutschland? Aber wo liegt es?...«. Zur Idee und Ideologie der ›Kulturnation«, in: Brehm, Thomas/Hermann, Matthias (Hg.): *Was ist deutsch? Aspekte zum Selbstverständnis einer grübelnden Nation. Beiträge zur Tagung im Germanischen Nationalmuseum am 20. und 21. November 2005*, Nürnberg 2006, S. 41-50, hier: S. 45.

Aspekt sollte jedoch seit den Freiheitskriegen mehr und mehr aus der Kulturstaatsidee verschwinden, sodass die kulturelle Identität schließlich – im Verlauf des 19. Jahrhunderts – nur mehr »Residualgestalt und Vorbereiter«⁵² einer wiederzugewinnenden politischen Identität wurde.

Schillers Fragment »Deutsche Größe« gerät schon in die gefährliche Nähe dieses Umschlags von geistiger in politische ›Herrschaft‹. »Dem der den Geist bildet, beherrscht, / muß zuletzt die Herrschaft werden«⁵³, heißt es da. Gewiss, der Begriff der Herrschaft ist hier noch metaphorisch zu verstehen, meint nicht politisch-militärische Macht. Im Gegenteil: »Das ist nicht des Deutschen Größe / Obzusegen mit dem Schwert, / In das Geisterreich zu dringen / Vorurteile zu besiegen / [...] / Männlich mit dem Wahn zu kriegen / Das ist seines Eifers wert.«⁵⁴

Mission des Deutschen ist es also nicht, das Schwert zu bringen, sondern die Werte und Zielvorstellungen der Aufklärung zu verwirklichen, ein Werk, das die Deutschen mit der Reformation auf epochale Weise begonnen haben: »Wahrheit«, »Freiheit der Vernunft«, Sieg derselben über Gewalt, über Vorurteile und jeglichen – obskurantistischen – »Wahn«, Befreiung der »Geister« und »alle[r] Völker« von ihren Ketten und vor allem »die Menschheit die allgemeine in sich zu vollenden und das schönste was bei allen Völkern blüht, in einem Kranze zu vereinen«. Also: das Deutsche als Summe des Allgemeinenmenschlichen und der Weltkultur, des »Geist[es] der Welten«. Dazu prädestiniert den Deutschen seine geographische Lage im Herzen Europas; in Schillers Prosaversen lautet das: »Ihm ist das Höchste bestimmt, und so wie er in der Mitte von *Europens* Völker sich befindet, so ist er der Kern der Menschheit, jene sind die Blüte und das Blatt.«⁵⁵

Und nun entwickelt Schiller gar von der deutschen Sprache her, die aufgrund ihres universalen Ausdrucksvermögens dazu bestimmt sei, »die Welt [zu] beherrschen«⁵⁶, einen chiliastischen Nationalmythos. Der Deutsche sei:

»[...] erwählt von dem Weltgeist, während des Zeitkampfs an dem ewgen Bau der Menschenbildung zu arbeiten, zu bewahren was die Zeit bringt,

52 Ebd., S. 46.

53 Suphan: *Deutsche Größe*, S. 5.

54 Ebd., S. 6.

55 Alle Zitate in diesem Absatz in: ebd., S. 7.

56 Ebd., S. 6.

Daher hat er bisher Fremdes sich angeeignet und es in sich bewahrt, Alles was schätzbares bei andern Zeiten und Völkern aufkam, mit der Zeit entstand und schwand, hat er aufbewahrt es ist ihm unverloren, die Schätze von Jahrhunderten.«⁵⁷

Das gemahnt nicht nur an Goethes Idee der Weltliteratur und Wagners Vorstellung von der Amalgamierung fremder Kulturen in und mit der deutschen, sondern zumal an Hegels Idee des »absoluten Wissens«, in dem alle bisherigen Gestalten des Bewusstseins »aufgehoben« sind. Während für Hegel jedoch das Ziel der Geschichte des Geistes erreicht ist, verlegt Schiller das »absolute Wissen« in die letzte Phase der Geschichte: »Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte, doch der Tag des Deutschen ist die Aernternte der ganzen Zeit«⁵⁸. Oder in Versen:

»Jedem Volk der / Erde (scheint) glänzt / Einst / (Glänzt) sein Tag in / der Geschichte, /
 Wo es strahlt im / höchsten Lichte / Und mit hohem Ruhm / sich kränzt, /
 Doch des Deutschen / Tag wird scheinen (kommen) / Wenn der Zeiten / Kreis sich füllt.«⁵⁹

Die Deutschen sind also für Schiller das eschatologische Volk, ihre Sprache wird die Welt- und Endzeitsprache sein, gewissermaßen die allen verständliche pfingstliche Sprache des Geistes, welche die babylonische Sprachenverwirrung überwindet. Deutschland ist Utopia. »[...] sie sind von Vorgestern und von Übermorgen, – sie haben noch kein Heute«⁶⁰ wird Nietzsche in *Jenseits*

57 Ebd., S. 7f.

58 Ebd., S. 8. Zu dieser Verkündigung Schillers bemerkt Helmuth Plessner: »Die letzten Unruhemomente in der Dynamik der Idee sind verschwunden und getilgt. Auf ihnen beruhte Geschichte, und so kann es ›Geschichte‹ in Zukunft nicht mehr geben. Der Mensch steht an der Schwelle eines zukunftslosen Stillstandes, da ihm zu tun nichts mehr übrig bleibt.«, siehe Plessner, Helmuth: »Die Verfallsstufen des christlichen Zeitbewusstseins. Metamorphose und Auflösung des geschichtlichen Weltbildes«, in: Ders.: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Stuttgart u. a. 1974, S. 103-118, hier: S. 111.

59 Suphan: *Deutsche Größe*, S. 8.

60 Friedrich Nietzsche: »Jenseits von Gut und Böse«, in: Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral* (Friedrich Nietz-

von *Gut und Böse* anlässlich des Vorspiels zu Richard Wagners musikalischer Komödie *Die Meistersinger von Nürnberg* über die Deutschen sagen.

Wagner wird – etwa in seinem Traktat »Zukunftsmusik« (1860), wo er unmittelbar auf die übernationalen Bestrebungen Goethes und Schillers verweist – jene »allgemein verständliche, jeder Nation zugängliche«⁶¹ Sprache schließlich nicht mehr als eigentliche Sprache verstehen, die für andere Nationen doch immer auf Übersetzung angewiesen ist, sondern sie mit der universalen ›Sprache‹ der Musik identifizieren, mit der deutschen Musik, die ihrerseits sprachzeugt, vom deutschen Sprachcharakter bestimmt ist.⁶²

Schiller hat sein Gedichtfragment von »deutscher Größe« nicht vollendet, geschweige denn etwas davon veröffentlicht. Es blieb ein volles Jahrhundert unbekannt. Auffallend ist gleichwohl, dass seit Beginn des 19. Jahrhunderts, unter dem Eindruck des politischen Niedergangs des deutschen Reichs – aus einer kulturellen Opposition gegen diesen Niedergang – die nationale Idee in seinen zuvor rein weltbürgerlichen Kosmos eindringt.

Thomas Mann hat sich in seinem »Versuch über Schiller« mit Schillers Fragment »Deutsche Größe« – und seinem Kerngedanken der Erwählung des Deutschen durch den »Weltgeist«, den großen Prozess der Zeit zu gewinnen und die Ernte der Geschichte einzutragen – eindringlich auseinandergesetzt. Dieser Kerngedanke, so Thomas Mann, so weltbürgerlich er sich gibt, »[ist] auch Nationalismus [...], sublimiert und in höchster Potenz«⁶³. Er erinnert ihn an die Puschkin-Rede des glühenden Schillerianers Fjodor Dostojewski aus dem Jahre 1880, welche dem Russentum mit fast denselben Worten die gleiche Berufung zuschreibe: »das Streben nach Allweltlichkeit und Allmenschlichkeit«⁶⁴. Wie Schiller in »Deutsche Größe« betont auch Dostojewski, dass diese Allweltlichkeit »keine mit dem Schwerte erkämpfte«⁶⁵ sei. Thomas Mann geht so weit zu behaupten, dass die »Idee

sche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden 5), München 1999, S. 9-243, hier: S. 180.

61 GSD, Bd. 7, S. 95.

62 Vgl. ebd.

63 Mann: »Versuch«, S. 923.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 924.

russisch-nationaler Berufung zur Menschheitsrepräsentanz [...] eine ›Übertragung‹, daß sie deutsch ist und von Schiller stammt.«⁶⁶

In dem wohl anspruchsvollsten Versuch, die deutsche Identitätssuche – bis weit zurück in der Geschichte und vor dem Hintergrund ihres endlichen apokalyptischen Absturzes – nachzuzeichnen: in Erich von Kahlers *Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas* (1937), ist Schillers »Deutsche Größe« ein Mustertext für die aus dem »Negativ-Gefühl von Deutschart«, dem »gemeinsame[n] Gefühl von einem besonders deutschen Mangel«, ja aus der »eigentlich deutschen Not« aufblühenden, alle Negativität transzendierenden »deutsche[n] Prophetie«⁶⁷. Der große jüdische Gelehrte, dessen Buch Thomas Manns Ansichten des Deutschtums tiefgreifend beeinflusst hat, scheut sich nicht, die deutsche mit der Prophetie des Alten Testaments zu vergleichen. Die »Umkehrung des Elends [führe] zu einem umso höheren Aufstiege«, zum Gefühl der »Auserwählung«. Eine solche Prophetie entstehe nur »in leidenden Völkern«; »seit Israel gab es darum erst in Deutschland wieder Propheten, und nach ihm in Rußland«⁶⁸ (siehe Dostojewski). In dieser Prophetie sei »damals einen zeitlosen Augenblick lang ein Deutschland angerührt [gewesen], das seinen eigenen, weither angelegten Sinn und den Europas zugleich hätte erfüllen können...«⁶⁹. Eine verlorene und für Kahler 1937 auf immer verspielte Chance, die Geschichte der Deutschen, deren eigentliche Mission – so seine Kardinalthese – von jeher die Vereinigung von Deutschtum und Europa gewesen sei, in das ihr eigentlich bestimmte Lot zu bringen.

Die deutsche Prophetie besteht nach Kahler in der Weissagung der »Eignung der Deutschen zum Austrag eines unmittelbar universalen neuen Menschentums«. Die »Jahre des schwersten äußern Drucks« seien »im Innern erfüllt von Weissagungen einer besonderen deutschen Berufenheit«, einer »deutschen Auserwählung«. Seien die anderen Nationen »instinktiv von sich überzeugt, so müssen die Deutschen sich erst selbst von sich überzeugen.« Und nun konstatiert Kahler unter unmittelbarer Beziehung auf Schillers »Deutsche Größe«, die deutsche Prophetie setze »den Ruhm der

66 Ebd.

67 Alle Zitate in diesem Satz in: Kahler, Erich von: *Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas*, Zürich 1937, S. 145ff.

68 Alle Zitate in den letzten zwei Sätzen in: ebd., S. 96.

69 Ebd., S. 149.

Deutschheit an ein Zukunftsende der gemeinmenschlichen Zeit, an einen jüngsten, nicht [wie andere Nationen, die ihre Identität aus dem Rekurs auf mythisch-primordiale Ereignisse oder ein Siglo de oro gewinnen] an einen ältesten Tag und sehen ihn in der langen opferreichen Mühe einer höchst bewußten, wissensmäßigen Sammlung alles je dagewesenen Menschentums zu einem höchsten Einklang«. ⁷⁰

Kahler schlägt hier eine Brücke von Schillers Gedichtfragment zu Fichtes politischen Fragmenten von 1813. Hier werde die »Auserwählung der Deutschen empfunden als Beruf zur endlichen Befriedung, Gesamtbefreiung durch Gesamtbindung – zunächst exemplarisch ihrer selbst und dann Europas«⁷¹. Die Deutschen, so Fichte,⁷² seien durch die geschichtlichen Umstände »bisher gehindert« gewesen, »*Deutsche* zu werden: ihr Charakter liegt in der Zukunft: – jetzt besteht er in der *Hoffnung* einer neuen und glorreichen Geschichte.« Diese aber wird in ihrem »Nationalcharakter« gründen, dessen »merkwürdige[r] Zug« ihre »Existenz ohne Staat und über den Staat hinaus, ihre rein geistige Ausbildung« ist. (Daher ihre »gewaltige Assimilationskraft für den Ausländer«, sofern er Gelehrter, Denker oder Dichter ist.) Ein klares Bekenntnis Fichtes zum deutschen Kulturstaat und seiner universalistischen Ausrichtung. »Da wird nun tiefer zu unterscheiden seyn das *Nationale*, was nur durch den Staat gebildet wird (und seine Bürger darin verschlingt), und dasjenige, welches über den Staat hinausliegt.« Wenn der »Einheitsbegriff des deutschen Volkes [...] noch gar nicht wirklich«, sondern ein »Postulat der Zukunft« ist, so wird er doch – sollte dieses Postulat einmal eingelöst sein – »nicht irgend eine gesonderte Volkseigenthümlichkeit zur Geltung bringen, sondern den Bürger der Freiheit verwirklichen.« Die Deutschen sind »berufen, und dazu da im ewigen Weltplane«, einen Staat »von der ausgebildeten *persönlichen* Freiheit« her zu entwickeln. Sie muss »vor allem Staate« gesichert und dieser in ihr aufgehoben sein. So aber werde »ein wahrhaftes Reich des Rechts« entstehen:

70 Alle Zitate in diesem Absatz in: ebd., S. 147.

71 Ebd., S. 148.

72 Alle weiteren Zitate bis zur nachfolgenden Fußnote in: Fichte, Johann Gottlieb: »Aus dem Entwürfe zu einer politischen Schrift im Frühlinge 1813«, in: Fichte, Immanuel Hermann (Hg.): *Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke. Dritte Abtheilung. Populärphilosophische Schriften. Zweiter Band. Zur Politik, Moral und Philosophie der Geschichte* (Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke 7), Berlin 1846, S. 546-573, hier: S. 571ff.

»[...] wie es noch nie in der Welt erschienen ist, in aller der Begeisterung für Freiheit des Bürgers, die wir in der alten Welt erblicken, ohne Aufopferung der Mehrzahl der Menschen als Sklaven, ohne welche die alten Staaten nicht bestehen konnten: für Freiheit, gegründet auf Gleichheit alles dessen, was Menschengesicht trägt. Nur von den Deutschen, die seit Jahrtausenden für diesen grossen Zweck da sind, und ihm langsam entgegenreifen; – ein anderes Element für diese Entwicklung ist in der Menschheit nicht da.«

Erich Kahler bemerkt dazu 1937: »Solche Weissagung wie diese von Fichte und die oben zitierte von Schiller, die heutige Europäer nur mit der tiefsten und bittersten Trauer lesen können, solche Weissagung war um die Jahrhundertwende, wie immer mannigfach variiert und abgestuft, allenthalben von den führenden Geistern zu hören.«⁷³ Und er verweist noch auf Heines Vorwort zu *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844), »in dem das jüdische und das deutsche messianische Gesicht zusammenfließen«⁷⁴ und die Formel von der Erlösung des Erlösers auftaucht (die Richard Wagner später an den Schluss seines *Parsifal* setzen wird). Heine sieht es mit einer Mischung aus Ernst und Ironie als die weltgeschichtliche Mission der Deutschen an, mit den Franzosen, den »beiden auserwählten Völkern der Humanität«⁷⁵, um deren Krone zu ringen:

»[...] wenn wir den Gott, der auf Erden im Menschen wohnt, aus seiner Erniedrigung retten, wenn wir die Erlöser Gottes werden, wenn wir das arme, glückenterbte Volk und den verhöhnten Genius und die geschändete Schönheit wieder in ihre Würde einsetzen, wie unsere großen Meister gesagt und gesungen, und wie wir es wollen, wir, die Jünger – ja, nicht bloß Elsaß und Lothringen, sondern ganz Frankreich wird uns alsdann zufallen, ganz Europa, die ganze Welt – die ganze Welt wird deutsch werden! Von dieser Sendung und Universalherrschaft Deutschlands träume ich oft, wenn ich unter Eichen wandle. Das ist *mein* Patriotismus.«⁷⁶

73 Kahler: *Charakter*, S. 148f.

74 Ebd., S. 149.

75 Heine, Heinrich: »Kommentar zu ›Deutschland. Ein Wintermärchen‹«, in: Atkins, Stuart (Hg.): *Heinrich Heine. Werke*, Bd. 2, München 1978, S. 1175-1202, hier: S. 1178.

76 Ebd., S. 1178f.

Die Deutschen erscheinen, ob bei Fichte, ob bei Wagner oder anderen Enkomiasten des ›Deutschen‹ immer wieder als die »homines maxime homines«⁷⁷. Alban Berg hat dementsprechend die Formel von einer Zukunfts-Musik geprägt, »die deutsch und daher [!] – wie keine – allgemein gültig ist«⁷⁸. Das Deutsche als das Allgemeingültige in der Musik: Dieses Argumentationsmuster zieht sich durch die Musikästhetik vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Bei niemandem ist dies deutlicher ausgeprägt als bei Richard Wagner.

Wie aber verträgt sich diese Idee der Allgemeingültigkeit mit der vermeintlich teutomanischen Tendenz der *Meistersinger von Nürnberg*? Diese stehen in unverkennbarem Zusammenhang mit Wagners Reflexionen über die Frage »Was ist deutsch?«. Zumal die so heftig umstrittene Schlussansprache von Hans Sachs – »Verachtet mir die Meister nicht / und ehrt mir ihre Kunst«⁷⁹ – eine indirekte Antwort auf diese Frage ist. Die Kunst blieb, da die Meister sie – gemäß dem von Wagner in »Deutsche Kunst und Deutsche Politik« betonten »höchsten Prinzip der Ästhetik«⁸⁰ – »grad' recht nach ihrer Art«⁸¹, mithin als Selbstzweck gepflegt haben, im Drange selbst schlimmer Zeiten »deutsch und wahr«⁸². Sie wurde eben um ihrer selbst willen getrieben: Wagners Definitionsmerkmal des ›Deutschen‹.⁸³

Nun aber folgt jene berüchtigte Passage, bei der selbst eingefleischte Wagnerianer im verdunkelten Bayreuther Zuschauerraum bisweilen am liebsten unter ihren Klappsitz rutschen würden:

»Habt Acht! Uns drohen üble Streich': –
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher wälscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht;
und wälschen Dunst mit wälschem Tand

77 Henckmann, Wolfhart (Hg.): *Helmut Kuhn. Schriften zur Ästhetik*, München 1966, S. 74.

78 Hilmar, Rosemary (Hg.): *Alban Berg 1885-1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal. 23. Mai-20. Oktober 1985*, Wien 1985, S. 188 (Brief an Joseph Haas vom 17. Mai 1933).

79 GSD, Bd. 7, S. 270.

80 Ebd., Bd. 8, S. 97.

81 Ebd., Bd. 7, S. 270.

82 Ebd.

83 Vgl. ebd., Bd. 8, S. 97.

sie pflanzen uns in's deutsche Land.
 Was deutsch und ächt wüßt' keiner mehr,
 lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.⁸⁴

Das ›Deutsche‹ wirkt hier so eingezäunt, so abgekapselt von allem Fremden, lässt so wenig spüren vom Geiste der Universalität und Allgemeinschlichkeit, die Goethe und Schiller – und gerade auch Wagner in seinen zuvor von uns zitierten Essays – für das Spezifikum des ›Deutschen‹ hielten, dass der aggressive Nationalismus, der sich zumal nach dem Ersten Weltkrieg auf diese Schlussansprache berief, zumindest nicht ganz unverständlich ist. Die Schlussansprache Sachsens scheint mit ihrem exklusiven Begriff des Deutschen in schwer begreiflichem Widerspruch zu den zahlreichen Äußerungen Wagners zu stehen, die das Deutsche gerade als inklusive Größe, als ›universelle Richtung‹, als Tendenz bestimmt haben, sich das Fremde zu eigen zu machen und alle nationale Beschränktheit zugunsten des Reinschlichen aufzuheben.

Doch betrachtet man jene Passage einmal ganz nüchtern, dann könnte man auf sie – und hier mit größerem Recht – das berühmte Wort anwenden, das Mark Twain auf Wagners Musik gemünzt hat: Sie ist besser als sie klingt. Mit der »falschen wälschen Majestät«, die da »wälschen Dunst mit wälschem Tand« ins deutsche Land pflanzt, ist, wie schon Herfried Münkler nachdrücklich betont hat,⁸⁵ niemand anderes gemeint als der des Deutschen unkundige Karl V. – der Nachfolger Maximilians I., in dessen Ära die *Meistersinger* spielen – mit seinem Gefolge spanischer und italienischer Ratgeber, über den Wagner in seinem Traktat »Was ist deutsch?« schreibt: Das »unermessliche Unglück Deutschlands« sei es gewesen, dass genau zu jener Zeit, da mit der Reformation die historische Stunde des »deutschen Geistes« kam:

»[...] das richtige Staatsinteresse der deutschen Völker dem Verständnisse eines Fürsten zugemuthet blieb, welcher dem deutschen Geiste völlig fremd [...] war: Karl V., König von Spanien und Neapel, erblicher Erzherzog von Öster-

84 Ebd., Bd. 7, S. 270.

85 Vgl. Münkler, Herfried: »Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers *Freischütz* und Wagners *Meistersinger*«, in: Danuser, Hermann/Münkler, Herfried (Hg.): *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001, S. 45–60, hier: S. 55f.

reich, erwählter römischer Kaiser und Oberherr des deutschen Reiches, mit dem Gedanken der Aneignung der Weltherrschaft, die ihm zugefallen wäre, hegte für Deutschland kein anderes Interesse, als dasjenige, es seinem Reiche als fest gekittete Monarchie, wie es Spanien war, einzuverleiben. An seinem Wirken zeigte sich zuerst das große Ungeschick, welches in späterer Zeit fast alle deutschen Fürsten zum Unverständniß des deutschen Geistes verurtheilte [...].⁸⁶

Das wirkt wie ein Kommentar zur Schlussansprache Hans Sachsens in den *Meistersingern*. »Weltherrschaft« und uneingeschränkte Macht sind das Ziel Karls V.; sie aber sind für Wagner das Undeutsche schlechthin, denn das eigentlich Deutsche besteht für ihn in einer herrschaftsfreien Kulturhoheit. »Somit ist der Deutsche nicht eroberungssüchtig, und die Begierde, über fremde Völker zu herrschen, ist undeutsch.« So die bereits zitierte Tagebuchaufzeichnung Wagners für König Ludwig II. vom 26. September 1865,⁸⁷ also aus dem Jahr der Aufzeichnungen über die Frage »Was ist deutsch?«, drei Jahre nach der Fertigstellung des Textbuchs der *Meistersinger*.

Es sollte wirklich so kommen, wie Wagners Sachs am Ende der maximilianischen Ära prophezeit: dass »kein Fürst bald mehr sein Volk versteht«. Allein die »deutschen Meister« haben jenen deutschen Charakter bewahrt und überliefert, wie Sachs dem Ritter Walther von Stolzing einschärft. Bürger waren es, die den »deutschen Geist« gerettet haben, während der Adel ihn lange genug verraten hat. Walthers Bildungsweg, seine »Konversion« zur bürgerlichen Kultur – wie eng sie ihm auch immer erscheinen mag – verhält sich umgekehrt proportional zur bevorstehenden geschichtlichen Entwicklung: der Verachtung des Bürgertums von Seiten des Adels bis hin zur sprachlichen Abgrenzung von ihm. Was der Adel von seinen großzügigeren Lebensformen her für das Bürgertum im Sinne einer gemeinsamen Kultur hätte leisten können, aber durch seine Fremdorientierung an romanischer Sprache und Kultur nach der maximilianischen Ära eben nicht mehr leisten wird, das verkörpert Walther von Stolzing, indem er die bürgerliche Enge der Meistersingerzunft durchstößt, den Horizont für eine innovative Kunst aufreißt, in der das Alte und das Neue, Bürgerlichkeit und Adelskultur, die notwendige Enge traditionell-handwerklicher Kunstübung und die Weite improvisatorischer Freiheit

⁸⁶ GSD, Bd. 10, S. 41f.

⁸⁷ Vgl. Wagner/Strobel: *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, Bd. 4, S. 30.

wahrhaft eine Ehe eingehen – wie der Ritter Walther mit dem Bürgermädchen Eva.⁸⁸ Vor diesem historischen oder historisierenden Hintergrund ist die Schlussansprache Sachsens wirklich weit besser als sie in unseren Ohren heute klingt. Die Schlussansprache von Hans Sachs gipfelt in den schon angeführten Versen:

»[...] zerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!«⁸⁹

Wagner hat sie erst in der Situation der scheiternden Revolution von 1848/49 (in noch etwas anderer Gestalt) mit Bleistift in dem Marienbader Entwurf der *Meistersinger* von 1845 nachgetragen:⁹⁰ Wohl ein Signal der Resignation nach dem Zerschlagen der Hoffnungen auf eine Wiedergeburt des Deutschen Reichs. Nun blieb es wiederum der deutschen Kunst vorbehalten, nationale Identität herzustellen. Was zunächst Züge der Resignation tragen mag, wird freilich gut ein Jahrzehnt später in der ausgeführten Oper emphatisches Bekenntnis zur deutschen Kultur. Wagner hat da in Verse übertragen, was er in seinen Aufzeichnungen »Was ist deutsch?« in Prosa gefasst hat, wir zitierten es bereits: »Mit dem Verfall der äußeren politischen Macht, d. h. mit der aufgegebenen Bedeutsamkeit des römischen Kaiserthumes [...] beginnt [...] erst die rechte Entwicklung des wahrhaften deutschen Wesens«⁹¹, dessen wichtigster Ausdruck die wahrhaftige deutsche Kunst ist.

Thomas Mann hat in seiner Rede »Leiden und Größe Richard Wagners« (1933) aus jenem »Kern- und Schlußwort der *Meistersinger*« die »vollendete Geistigkeit und Politikfremdheit des Wagnerischen Nationalismus« herausgelesen: »sie bekunden eine schlechthin anarchische Gleichgültigkeit gegen das Staatliche, falls eben nur das geistig Deutsche, die ›Deutsche Kunst‹ bewahrt bleibt.« Und deshalb wehrt er sich – 1933 – gegen die »Demagogie«,

88 Vgl. dazu Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 206-230.

89 GSD, Bd. 7, S. 271.

90 Vgl. Deathridge, John et al. (Hg.): *Wagner-Werk-Verzeichnis* (WWV), Mainz 1986, S. 483f.

91 GSD, Bd. 10, S. 39.

diese Verse »tendenziös ins Parterre [zu] donnern, um eine patriotische Nebenwirkung damit zu erzielen.«⁹²

Die Geschichte hat freilich gezeigt, dass die messianische Überziehung der Idee der deutschen Kulturnation bedenkliche Möglichkeiten des Missbrauchs in sich enthält. Birgt nicht schon die Metaphorik der Herrschaft in Schillers Gedichtentwurf »Deutsche Größe«, auch wenn hier allem politischen Nationalismus und Militarismus eine Abfuhr erteilt wird, die Gefahr in sich, Realität zu werden? Ist es nicht nur ein Schritt von der Idee der deutschen Kulturnation zu einer Ideologie des Deutschtums, die umso gefährlichere Folgen hat, als ein rein politischer Nationalismus, da sie sich über jede Pragmatik hinweg zu spekulativen Höhen erhebt – wie in Schillers chiliastischen Ideen –, von denen aus die Politik mit hypertrophen Phantasmen aufgebläht und totalitär zu werden droht? Die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts – der nationalistisch pervertierte Chiliasmus des Dritten Reichs – hat auf diese Frage die bekannte verheerende Antwort gegeben.

Niemand hat die Dialektik des deutschen Kosmopolitismus tiefer beschrieben als Thomas Mann. Wie konnte es nur geschehen, dass der »dem Deutschtum [eingeborene] Universalismus« in »Machtpolitik« umschlug, fragt er sich 1944 in »Schicksal und Aufgabe«.⁹³ In seinem Essay »Deutschland und die Deutschen« (1945) hat er analysiert, warum den Deutschen »all ihr Gutes zum Bösen« ausschlug, selbst ihr allerbestes: Ihr »ursprüngliche[r] Universalismus und Kosmopolitismus«, von dem aus sie dann doch »den Anspruch auf europäische Hegemonie, ja auf Weltherrschaft« reklamierten, »wodurch er zu seinem strikten Gegenteil, zum anmaßlichsten und bedrohlichsten Nationalismus und Imperialismus wurde«.⁹⁴

Freilich gibt Thomas Mann die Hoffnung nicht auf, »daß der deutsche Universalismus in seinen alten Ehrenstand zurückfinden, daß er sich des frevelhaften Gedankens der Welteroberung für immer ent schlagen und

92 Alle Zitate in diesem Absatz, in: Mann, Thomas: »Leiden und Größe Richard Wagners«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 1* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 9), Frankfurt a.M. ³1990, S. 363-426, hier: S. 418.

93 Ders.: »Schicksal und Aufgabe«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 4* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 12), Frankfurt a.M. ³1990, S. 918-939, hier: S. 929.

94 Ders.: »Deutschland und die Deutschen«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 3* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 11), Frankfurt a.M. ³1990, S. 1126-1148, hier: S. 1141.

wieder als Welt-Sympathie, Welt-Offenheit [...] bewähren wird.«⁹⁵ Schöner noch hat er dies in seinem Deutschland-Essay von 1941 formuliert: »Die Welt braucht Deutschland, aber Deutschland braucht auch die Welt, und da es sie nicht ›deutsch‹ machen konnte, wird es sie in sich aufnehmen müssen, wie alles große und gute Deutschland das immer mit Liebe und Sympathie zu tun gewohnt war.«⁹⁶

Literatur

- Berdahl, Robert A.: »Der deutsche Nationalismus in neuer Sicht«, in: Winkler, Heinrich August (Hg.): *Nationalismus*, Königstein im Taunus 1978, S. 138-154.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982.
- Borchmeyer, Dieter: »Globalisierung und Weltliteratur – Goethes Altersfuturismus«, in: Rimmel, Andreas/Rimmel, Paul (Hg.): *Liber Amicorum. Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag*, Bonn 2010, S. 79-92.
- Borchmeyer, Dieter: *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin 2017.
- Deathridge, John et al. (Hg.): *Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV)*, Mainz 1986.
- Fichte, Johann Gottlieb: »Aus dem Entwurfe zu einer politischen Schrift im Frühlinge 1813«, in: Fichte, Immanuel Hermann (Hg.): *Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke. Dritte Abtheilung. Populärphilosophische Schriften. Zweiter Band. Zur Politik, Moral und Philosophie der Geschichte* (Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke 7), Berlin 1846, S. 546-573.
- Friedrich Nietzsche: »Jenseits von Gut und Böse«, in: Colli, Giorgio/Montinari,azzino (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral* (Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden 5), München 1999, S. 9-243.
- Glaser, Hermann: »›Deutschland? Aber wo liegt es?...‹. Zur Idee und Ideologie der ›Kulturnation‹«, in: Brehm, Thomas/Hermann, Matthias (Hg.): *Was ist deutsch? Aspekte zum Selbstverständnis einer grübelnden Nation. Beiträge*

95 Ders.: »Schicksal«, S. 929.

96 Ders.: »[Deutschland]«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 4*, S. 902-910, hier: S. 909.

- ge zur Tagung im Germanischen Nationalmuseum am 20. und 21. November 2005, Nürnberg 2006, S. 41-50.*
- Haufe, Eberhard (Hg.): *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 25, Weimar 1979.
- Heine, Heinrich: »Kommentar zu ›Deutschland. Ein Wintermärchen‹«, in: Atkins, Stuart (Hg.): *Heinrich Heine. Werke*, Bd. 2, München 1978, S. 1175-1202.
- Heinz, Thomas: »Sprache und Nation. Zur Geschichte des Wortes *deutsch* vom Ende des 11. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts«, in: Gardt, Andreas (Hg.): *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, Berlin u. a. 2000, S. 47-101.
- Henckmann, Wolfhart (Hg.): *Helmut Kuhn. Schriften zur Ästhetik*, München 1966.
- Hilmar, Rosemary (Hg.): *Alban Berg 1885-1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal. 23. Mai-20. Oktober 1985*, Wien 1985.
- Humboldt, Wilhelm von: »Über die Behandlung der Angelegenheiten des Deutschen Bundes durch Preußen«, in: Flitner, Andreas/Giel, Klaus (Hg.): *Wilhelm von Humboldt. Schriften zur Politik und zum Bildungswesen* (Wilhelm von Humboldt. Werke in fünf Bänden 4), Stuttgart 1964, S. 347-417.
- Jakobs, Hermann: »Diot und Sprache. Deutsch im Verband der Frankreiche (8. bis frühes 11. Jahrhundert)«, in: Gardt, Andreas (Hg.): *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, Berlin u. a. 2000, S. 7-46.
- Kahler, Erich von: *Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas*, Zürich 1937.
- Knape, Joachim: »Humanismus, Reformation, deutsche Sprache und Nation«, in: Gardt, Andreas (Hg.): *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, Berlin u. a. 2000, S. 103-138.
- Mann, Thomas: »[Deutschland]«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 4* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 12), Frankfurt a.M. 31990, S. 902-910.
- Mann, Thomas: »Deutschland und die Deutschen«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 3* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 11), Frankfurt a.M. 31990, S. 1126-1148.
- Mann, Thomas: »Leiden und Größe Richard Wagners«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 1* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 9), Frankfurt a.M. 31990, S. 363-426.
- Mann, Thomas: »Schicksal und Aufgabe«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 4* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 12), Frankfurt a.M. 31990, S. 918-939.

- Mann, Thomas: »Versuch über Schiller«, in: Ders.: *Reden und Aufsätze 1* (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden 9), Frankfurt a.M. 31990, S. 870-951.
- Meinecke, Friedrich: *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, München u. Berlin 21911.
- Münkler, Herfried: »Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers *Freischütz* und Wagners *Meistersinger*«, in: Danuser, Hermann/Münkler, Herfried (Hg.): *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001, S. 45-60.
- Plessner, Helmuth: »Die Verfallsstufen des christlichen Zeitbewußtseins. Metamorphose und Auflösung des geschichtlichen Weltbildes«, in: Ders.: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Stuttgart u. a. 1974, S. 103-118.
- Pross, Harry: »Das zweite Reich«, in: Ders. (Hg.): *Die Zerstörung der deutschen Politik. Dokumente 1871-1933*, Frankfurt a.M. 1959, S. 9-22.
- Schiller, Friedrich: »Die deutsche Muse«, in: Meier, Albert (Hg.): *Friedrich Schiller. Gedichte. Dramen 1* (Friedrich Schiller. Sämtliche Werke 1), München u. Wien 2004, S. 214.
- Schiller, Friedrich: »Über das Pathetische«, in: Riedel, Wolfgang (Hg.): *Friedrich Schiller. Erzählungen. Theoretische Schriften* (Friedrich Schiller. Sämtliche Werke 5), München u. Wien 2004, S. 512-537.
- Schiller, Friedrich: »Xenien von Schiller und Goethe«, in: Meier, Albert (Hg.): *Friedrich Schiller. Gedichte. Dramen 1* (Friedrich Schiller. Sämtliche Werke 1), München u. Wien 2004, S. 257-302.
- Schings, Hans-Jürgen: *Klassik in Zeiten der Revolution*, Würzburg 2017.
- Suphan, Bernhard (Hg.): *Deutsche GröÙe. Ein unvollendetes Gedicht Schillers. 1801. Nachbildung der Handschrift im Auftrage des Vorstandes der Goethe-Gesellschaft*, Weimar 1902.
- Tümmeler, Hans: *Carl August von Weimar, Goethes Freund. Eine vorwiegend politische Biographie*, Stuttgart 1978.
- Tümmeler, Hans: »Der Friede des klassischen Weimar. Wege und Erfolge weimarerischen Friedensbemühens am Beginn der hohen Klassik 1795/96. Ein Nachspiel zum Frieden von Basel«, in: Ders.: *Goethe in Staat und Politik. Gesammelte Aufsätze*, Köln 1964, S. 104-131.
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (GSD), 10 Bde., Leipzig 21888.
- Wagner, Winifred/Strobel, Otto (Hg.): *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, Bd. 4, Karlsruhe 1936.

Die ›Weimarer Idee‹ und das Ereignis Bayreuth

Nicholas Vazsonyi

»In Deutschland ist wahrhaftig nur der ›Winkel‹, nicht aber die große Hauptstadt produktiv gewesen. [...] Ein guter Geist waltete über unsren großen Dichtern und Denkern, als er sie aus diesen Großstädten Deutschlands verbannt hielt. [...] Aber in unsrem Winkel fühlen wir uns ungeniert und hegen noch Originale. Da wir nichts von öffentlicher Kunst zu schmecken bekommen, haben wir auch keinen verdorbenen Geschmack. – Da wir für uns allein in dem großen Vaterlande nicht viel bedeuten, pflegen wir aber die gute alte deutsche Gewohnheit der periodischen bundesschaftlichen Vereinigungen; und siehe da, wenn wir so als Schützen, Turner oder Sänger aus allen ›Winkeln‹ zusammenkommen, steht plötzlich der eigentliche ›Deutsche‹ da, wie er eben ist, und wie aus ihm zu Zeiten schon so manches Tüchtige gemacht worden ist.«¹

Der Verfasser dieses Zitats ist Richard Wagner, und der »Winkel«, den er hier meint, ist Bayreuth. Diese Sätze erschienen im allerersten Aufsatz der neugegründeten *Bayreuther Blätter*, dem Hausorgan der Bayreuther Festspiele und des Hauses Wahnfried, das ohne Unterbrechung von 1878 bis 1938, dem Sterbejahr des ersten und einzigen Herausgebers Hans von Wolzogen, veröffentlicht wurde. Seit ungefähr 1872, also ungefähr sechs Jahre vor der ersten Ausgabe der *Bayreuther Blätter*, bemühte sich Wagner, die Wahl Bayreuths als Schauplatz für sein Theater und als Zentrale des ›Wagner-Konzerns‹ dem deutschen Publikum gegenüber zu begründen.

¹ Wagner, Richard: »Bayreuth. Bayreuther Blätter. 3. Zur Einführung. (Bayreuther Blätter. Erstes Stück.)«, in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), Bd. 10, Leipzig⁶ o. J. [1911], S. 19-24, hier: S. 22f.

Die Bedeutung des Begriffs »Winkel« spielt für Wagner eine bedeutende Rolle, denn damit verband er sowohl das Deutsche als auch das Christliche. In seinem späteren Essay *Religion und Kunst* schrieb er: »[...] in einem Winkel des Winkellandes Judäa war Jesus von Nazareth geboren.«² Das heißt, der ursprüngliche »Winkel« war Bethlehem. Ist das als Zufall oder als ein Echo der berühmten Worte Goethes zu verstehen:

»O Weimar! dir fiel ein besonder Los!
Wie Bethlehem in Juda, klein und groß.«³

Der »Winkel« im Gegensatz zur Hauptstadt und Metropole gibt daher einen wichtigen Hinweis auf die Antwort der von Wagner gestellten Frage: »Was ist deutsch?«. So lautete auch der Titel seines für Ludwig II., König von Bayern verfassten Aufsatzes, den er bereits 1865 zu schreiben begann, ihn aber erst 1878 in der zweiten Nummer der *Bayreuther Blätter* veröffentlichte.⁴ Der Begriff »Winkel« kombiniert und verkörpert für Wagner etwas tief Christliches und echt Deutsches: Den zentralen Gedanken seines späten Lebens, der im *Parsifal* seinen musikdramatischen Ausdruck und Höhepunkt fand. Das erste Beispiel eines solchen »Winkels«, so meine These, ist Weimar.

Liest man die früheren Schriften Wagners aus dem Zürcher Exil, so werden dort die ersten Ideen eines Festspiels als Aufführungsideal für seine neukonzipierten Bühnenwerke, die sogenannten Gesamtkunstwerke, erörtert. Es werden die altgriechischen Ursprünge und Grundprinzipien des Festspiels und des dort aufgeführten Gesamtkunstwerkes eingebracht. Die Idee der Festspiele in Bayreuth hat dagegen ihre Wurzeln in der deutschen Kulturgeschichte und stammt vor allem aus Weimar: sowohl geographisch verstanden als »Winkel« als auch – kulturgeschichtlich begriffen – als die Verwirklichung einer Idee.

Der Begriff »Weimarer Idee« ist als Gegensatz zur dessen Deutung seitens des Forschungsprojekts »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« (gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Sonderforschungsbereich 482) gewählt, das sich auf die Jahre um 1800 konzentrierte. Der

2 Wagner, Richard: »Religion und Kunst«, in: SSD, Bd. 10, S. 211-253, hier: S. 232.

3 Goethe, Johann Wolfgang von: »Auf Miedings Tod«, in: Ders.: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke. Gedichte und Singspiele*, Bd. 2, Berlin ²1973, S. 75-82, hier: S. 76.

4 Siehe Wagner, Richard: »Was ist deutsch?«, in: SSD, Bd. 10, S. 36-53.

Unterschied besteht in zweifacher Hinsicht. Erstens spielt das »Ereignis Weimar« in der Herausbildung der Ideen Wagners und entsprechend für die Rezeption seiner Werke und seiner Schriften von 1770 bis tief in das 20. Jahrhundert durchgehend eine Rolle. Zweitens ist das Faustische Wort »Ereignis« ein Produkt, dem einigermaßen empirisch nachgegangen werden kann. Dagegen verstehe ich unter »Idee« etwas, was als Vorstellung präsent ist und nicht unbedingt mit den historischen, faktischen Tatsachen übereinstimmen muss.

Joachim Berger zeigte, dass Anna Amalia eigentlich weniger mit dem »Ereignis Weimar« zu tun hatte, als die historische Legende andeutet.⁵ So interessant und richtig das sein mag, wird man Anna Amalia auch weiterhin als eine Art Spiritus Rector betrachten, die den sogenannten Musenhof in die Wege geleitet hat. Berger zeigte ebenfalls, inwiefern Goethe selbst ein Gründer der Legende von Anna Amalia gewesen ist und dass die »Marke Weimar« in vielerlei Hinsicht seine Erfindung ist.⁶

Der Begriff »Weimarer Idee«, so wie er hier verwendet wird, hat mehrere und zum Teil widersprüchliche Komponenten – wie es die Moderne an sich hat. Richard Klein sprach über »Wagners plurale Moderne«⁷. Moderne wird hier nicht als »Modernismus«, d. h. eine geschlossene Epoche um die Jahrhundertwende 1900, verstanden, die eine Reihe von unterschiedlichen ästhetischen Bewegungen ausgelöst hat und deren Impetus trotz divergierender Tendenzen und Auswirkungen dennoch einheitlich war, sondern als die Moderne im Sinne von »Modernität«, vergleichbar mit Charles Baudelaires »modernité«⁸ oder dem englischen »modernity«. Der Begriff »Moderne« bezeichnet damit eine eher offene kulturhistorische Periode mit vielen möglichen Anfängen und Impulsen, die zwischen ungefähr 1500 und 1600

5 Vgl. Berger, Joachim: »Anna Amalia und das ›Ereignis-Weimar‹«, in: Seemann, Hellmut Th. (Hg.): *Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar*, Göttingen 2007, S. 13-30, hier: S. 24 sowie S. 29.

6 Berger, Leonie/Berger, Joachim: *Anna Amalia von Weimar. Eine Biographie*, München 2006, S. 234f.

7 Klein, Richard: »Wagners plurale Moderne: Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten«, in: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne. Sonderband Musik & Ästhetik*, Stuttgart 1999, S. 185-225, hier: S. 185.

8 Baudelaire, Charles: »Le Peintre de la vie moderne«, in: Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1990, S. 683-724, hier: S. 694-697.

zu verorten sind. Ein Zeitalter also, in dem wir in vielerlei Hinsicht immer noch leben.

Was Modernität eigentlich bedeutet, ist zu komplex, als dass es hier auch nur oberflächlich definiert werden könnte. Man kann jedoch sagen, dass es einen Paradigmenwechsel im Vergleich zum Mittelalter und – grob gesagt – zu allen früheren historischen Epochen gegeben hat, eine radikale Umwertung des Denkens und Handelns, die sämtliche Facetten des Lebens beeinflusste. Die Moderne versucht unter anderem und ohne Präzedenz, die Natur allein durch Vernunft erklärbar zu machen und dadurch auch zu beherrschen, damit die Menschen ihr gesamtes Entwicklungspotenzial ausschöpfen und damit existenzielle Grundfragen beantworten können. Diesen Ansatz kann man als die größte Errungenschaft der Menschheitsgeschichte betrachten. Die Moderne stellt aber zugleich einen ebenso großen Misserfolg dar. Sie ist in vielen Aspekten widersprüchlich, bisweilen sogar inkommensurabel und wirkt deswegen oft paradox. Richard Kleins Untertitel zu seinem Wagner-Aufsatz lautet: »Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten« und ich denke, dies gilt nicht nur für Wagner, sondern schlichtweg für die Moderne an sich.⁹

Richard Wagners Beziehung zur Moderne ist fast genauso komplex wie diese selbst, eine Tatsache, die Friedrich Nietzsche kurz nach Wagners Tod zusammenfassend so formuliert hat: »Durch Wagner redet die Modernität ihre *intimste* Sprache: sie verbirgt weder ihr Gutes, noch ihr Böses [...]. Und umgekehrt: man hat beinahe eine Abrechnung über den *Werth* des Modernen gemacht, wenn man über Gut und Böse bei Wagner mit sich im Klaren ist [...]. »Wagner *resümiert* die Modernität. Es hilft nichts, man muss erst Wagnerianer sein.«¹⁰ Wie so oft bei Nietzsche ist diese Bemerkung zugleich nichtssagend und unermesslich tief. Denn wenn wir Nietzsche beim Wort nehmen, können wir die Moderne erst dann wirklich verstehen, wenn wir Wagner und dessen Beziehung zur Moderne verstanden haben. Das ist, gelinde gesagt, eine große Herausforderung. Kein Wunder, dass, wie John Deathridge mehrmals erwähnt hat, Wagner eine »nicht unwichtige Rolle in der Geschichte des Begriffs ›Moderne‹ gespielt [hat] – eine Rolle aber, die

9 Klein: »Wagners plurale Moderne«, S. 185.

10 Nietzsche, Friedrich: »Der Fall Wagner«, in: Colli, Giorgio/Montinari,azzino (Hg.): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 6, Bd. 3, Berlin 1969, S. 1-48, hier: S. 4.

selten beachtet wird und deren genaue Einschätzung noch aussteht.«¹¹ Nicht dass das Thema und Nietzsches Herausforderung bis jetzt völlig unbeleuchtet geblieben sind. Nur erörtert das, was beispielsweise Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Hans Mayer und Alain Badiou bis dato geschrieben haben, lediglich Teilaspekte der Frage. Vielleicht ist mehr auch gar nicht möglich.

Denkt man an Weimar in der Moderne, so kommen selbstredend Goethe, Schiller und das sogenannte Goldene Zeitalter zuerst in den Sinn. Dabei vergisst man leicht, dass weder Goethe noch Schiller ohne die Berufung durch den Herzog Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach nach Weimar gekommen wären: Eine Beförderung von Intellektuellen und Künstlern, die bereits seine Mutter, die Prinzessin Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel (spätere Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach), durch die Einladung von Christoph Martin Wieland als Prinzenzieher für ihren Sohn im Jahre 1772 eingeführt hatte. Vielleicht schon hier der erste Widerspruch: Die Erziehung des Sohnes, d. h. das moderne, aufgeklärte Denken wurde ermöglicht, propagiert und finanziert durch den Adel, also wiederum durch eine Sozialstruktur aus dem Mittelalter. Es ist ein Beispiel dessen, was der Historiker Rudolf Schlögl über die Gesellschaften Europas in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrieb:

»Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Nebeneinander von tiefgreifender gesellschaftlicher Modernisierung und traditionellen sozialen Formen und Argumentationsmustern war Kennzeichen einer Transformationsgesellschaft, die ihre Gestalt und ihre Modernität erst noch auf den Begriff bringen musste.«¹²

Mit »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« berief sich Schlögl auf Ernst Bloch, der diesen Begriff verwendete, um das Phänomen des Nationalsozialismus in Deutschland zu beschreiben.¹³ Thomas Nipperdey sprach von:

11 Deathridge, John: »Moderne«, in: Sorgner, Stefan Lorenz et al. (Hg.): *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 106-120, hier: S. 108; siehe auch Deathridge, John: »Modernity«, in: Vazsonyi, Nicholas (Hg.): *Cambridge Wagner Encyclopedia*, Cambridge 2013, S. 312f.

12 Schlögl, Rudolf: *Alter Glaube und moderne Welt*, Frankfurt a.M. 2013, S. 158.

13 Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a.M. 1962, S. 113.

»[...] [dem] komplexe[n] Gemenge von vormodernen und modernen Elementen und zumal Einstellungen. Sozialpsychologisch geht es um die durch das Tempo der Modernisierung verursachten Verunsicherungen und Verwerfungen, um Unbehagen und Widerstand gegen die Modernität, der man gleichzeitig doch zugehörte und zugehören wollte.«¹⁴

Dies bildet sich in Weimar ab. Wieland, Goethe und Schiller waren natürlich nicht die Einzigen in Weimar. Auch Johann Gottfried Herder lebte dort. Das bedeutet also, dass neben den Vertretern der Aufklärung und der Weimarer Klassik auch derjenige in der Stadt wirkte, dessen Projekt ›to make Germany great again‹ als fast antithetisch zu den universalistischen Ansprüchen der auf Vernunft basierten Aufklärung und auf ästhetischen Normen basierten Klassik wirkte. Etwas zugespitzt formuliert, wohnten die Keime des heutigen Internationalismus und der Globalisierung auf der einen und des Nationalismus und Regionalpatriotismus auf der anderen Seite in den engen Straßen von Weimar nahezu einander gegenüber.

Etwas präziser formuliert könnte man sagen, dass Herders Vorstellungen natürlich genauso modern waren wie die Wielands. Gemeint sind die Frage nach der nationalen Identität im Allgemeinen und nach der Bedeutung des Begriffs »authentische Kultur«. An erster Stelle steht dabei die Frage: »Was ist deutsch?«; eine Frage, die von Herder so nur ansatzweise formuliert werden konnte, die aber in der Folge für das 19. Jahrhundert zur Hauptbeschäftigung für Denker und Künstler von Wackenroder bis Wagner wurde. Es war in vielerlei Hinsicht eine Reaktion auf den Universalisierungsdrang der Aufklärung, wo Prinzipien des Humanismus auf der Vernunft basierend formuliert und mit globaler Gültigkeit gesucht wurden. Für Herder war der Verlust von Individualität und Einzigartigkeit der verschiedenen Kulturen und in erster Linie der Deutschen etwas, das verarbeitet werden musste. Sein Verdienst war die Neubewertung des deutschen Mittelalters und die Rückgewinnung des altgermanischen Kulturgutes.

Dass Herders radikal neue Vorstellung, eine authentische deutsche Nationalidentität zu gestalten, sich allmählich in einen aggressiven Nationalismus umkehrte, spiegelt die unberechenbare Multidimensionalität der Mo-

14 Nipperdey, Thomas: »1933 und die Kontinuität der deutschen Geschichte«, in: Stürmer, Michael (Hg.): *Die Weimarer Republik. Belagerte Civitas*, Königstein im Taunus 1980, S. 374-392, hier: S. 381.

derne mit ihrer Mischung von Theorie, Politik und Ideologie als Ersatz für ›Gottes Tod‹ und den Zerfall der Kirche als moralische Instanz wider. Auch wenn Herders Ideen von Begriffen wie Geist und Gefühl gesteuert werden und sich daher paradoxerweise nicht zum Rationalismus der Aufklärung zählen lassen, bleibt sein Versuch, die zentrale psychologische Rolle der kulturellen Identität zu begreifen und zu berücksichtigen, bis heute eine Aufgabe der Moderne. Wagners Ideen sind ohne Herder und seine Nachfolger wie die Gebrüder Grimm, Achim von Arnim und Clemens Brentano unvorstellbar.

Daher stellt bereits Ende des 18. Jahrhunderts die »Weimarer Idee« weit mehr als »nur« die Weimarer Klassik dar, die durch Goethe und Schiller repräsentiert wurde. Die »Weimarer Idee« weist darüber hinaus darauf hin, dass sich tatsächlich in einem deutschen »Winkel« – durch einen Hof finanziell wie auch geistig unterstützt – bedeutende Intellektuelle unmittelbar nebeneinander zusammenfanden, die ein breites Spektrum von Denkrichtungen repräsentierten, die normalerweise nur in einer Metropole zu finden sind. Weimar verkörpert die Moderne gerade aus diesem Grund: Weil Repräsentanten vermeintlich unvereinbarer Positionen auf engstem Raum agieren.

Hinzu kam im 19. Jahrhundert der musikalische Aspekt, der bereits von Anna Amalia befördert wurde. Das sogenannte Silberne Zeitalter wurde zuerst von dem Pianisten und Komponisten Johann Nepomuk Hummel, der 1819 nach Goethes Rücktritt als Direktor des Weimarer Hoftheaters die Stelle des Hofkapellmeisters übernahm, in die Wege geleitet und erreichte mit Franz Liszt in den 1840er Jahren seinen Höhepunkt. Genau zu diesem Zeitpunkt wurde die ›Weimarer Idee‹ oder die »Marke Weimar®« – um mit Leonie und Joachim Berger zu sprechen – mit der Einführung des Begriffs »Musenhof« im Jahre 1844 begründet.¹⁵

Die Beziehung war jedoch wechselseitig. Soviel Liszt auch zur ›Weimarer Idee‹ beigetragen hatte, so verlieh diese ›Idee‹ und deren Nimbus auch ihm eine Art Ernsthaftigkeit und Seriosität, sodass er selbst eine neue Phase seines Lebens und das Ende seiner Wander- und Virtuosenjahre einleitete. Dieselbe Konstellation fand auch der steckbrieflich gesuchte Kapellmeister Richard Wagner im Mai 1849 vor. Im darauffolgenden Jahr 1850, während

15 »Musenhof« wurde in Verbindung mit Weimar zum ersten Mal von Wilhelm Wachsmuth verwendet. Vgl. Berger/Berger: *Anna Amalia von Weimar*, S. 243.

der Feierlichkeiten anlässlich Goethes 101. Geburtstag am 28. August, dirigierte Liszt die Uraufführung von *Lohengrin*. Wagner war damals in Luzern, versuchte aber der Aufführung in ›real time‹ am »Gasthof zum Schwan« wenigstens im Geiste beizuwohnen. Heute hätte er Skype verwendet. Es war eine Sternstunde in Wagners Laufbahn. Als ob der Komponist Goethes Geist aus Liszts Händen erhalten hätte, einen Segen unter der Ägide Weimars als Symbolträger des deutschen Kulturstaates und der deutschen Kulturgeschichte zu wirken, deren Leitfigur Richard Wagner für die nächsten hundert Jahre wurde.

Es ist natürlich diese Konstellation, die 1919 wegweisend für Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg und dem Ende des Kaiserreiches werden sollte. Die Versammlung im Nationaltheater – buchstäblich unter den Augen von Goethe und Schiller –, die zum Ziel hatte, eine neue Verfassung zu formulieren, war ein Zeichen der Abkehr vom preußischen Militarismus. Nun war aber Preußen wohl der ursprüngliche Ort der Aufklärung im deutschsprachigen Raum. Sämtliche Denker dieser Bewegung im 18. Jahrhundert vertraten die Toleranz anderen Religionen gegenüber oder die Notwendigkeit zur Rationalisierung des Militärs: das alles wäre ohne Aufklärung und ohne Preußen undenkbar.

Die Reform der preußischen Armee kann daher auch als Konsequenz der Aufklärung und der Prinzipien der Moderne bezeichnet werden. Aber diese falsche Polarisierung, Weimar mit verweichlichter Kunst und verfehlter Demokratie gleichzusetzen und Preußen als das echte Deutschland zu sehen, wurde im Jahr 1929 von dem emporsteigenden Adolf Hitler hervorgehoben, um den damals gegenwärtigen deutschen Staat abfällig als »Weimarer Republik« zu bezeichnen. Der Terminus »Weimarer Republik« stammt, soweit ich es erforschen konnte, tatsächlich von Adolf Hitler selbst und wurde selbstredend als Negativum verwendet: die Weimarer Republik als Feind der Nationalsozialisten und daher als Feind der Deutschen.¹⁶ Es grenzt an Ironie,

16 Erstmals als »Republik von Weimar« formuliert in: Hitler, Adolf: »24. Februar 1929. Rede auf NSDAP-Versammlung in München«, in: Bärbel, Dusik et al. (Hg.): *Hitler. Reden, Schriften, Anordnungen*, Bd. 3/1, München 1994, S. 434-450, hier: S. 444. »Mit anderen Worten: Die Republik von Weimar hat die geistige Armee des kommenden Deutschland mühevoll geschmiedet.«; und dann als »Weimarer Republik« in: Hitler, Adolf: »16. März 1929. ›Politik der Woche‹ Artikel«, in: Lankheit, Klaus A. et al. (Hg.): *Hitler. Reden, Schriften, Anordnungen*, Bd. 3/2, München 1994, S. 100-105, hier: S. 104. »Wie gesagt, wenn in Südtirol jemals Deutsche von Faschisten ermordet worden wären, wie sie im Schatten der Weimarer Repub-

dass man seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs diesen Begriff verwendet, auch wenn die Charakterisierung ins Positive umgedeutet wurde. Um die Formulierung des Forschungsprojekts »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« zu verwenden: »Weimar« steht in Deutschland als identitätsstiftendes Symbol oder Chiffre für eine nicht machtpolitisch bestimmte ›Größe« [...].¹⁷ Nur ist inzwischen auch Buchenwald ein Teil der Weimarer Geschichte geworden, sogar mit seiner unseligen Verbindung zu Goethe.

Dies alles ist aufgrund der höchst problematischen Rolle der Wagner-Rezeption in der deutschen Kulturgeschichte von Interesse: wegen Hitlers Deutung, Wagner als Vertreter einer echten deutschen Kultur zu sehen und nicht zuletzt wegen Wagners Image (besonders nach Kriegsende und dem Holocaust bis heute), er repräsentiere das ultimativ Böse in der deutschen Geschichte. Genauso wie man den offenbar von Hitler stammenden Begriff »Weimarer Republik« übernommen, aber ins Positive umgedeutet hat, hat man Hitlers Wagner-Deutung als die eigentliche akzeptiert, ohne sie kritisch zu hinterfragen.

So bleibt dies ein Problem. Eine mögliche Lösung wäre eine Untersuchung der Konzeption und Bedeutung von Bayreuth. Genauer gesagt die Untersuchung der Frage: Ist Bayreuth der Wegweiser zu Hitlers Deutschland, die Keimzelle eines rabiaten Nationalismus, der geistig wie auch finanziell als Urquelle von Hitlers Aufstieg zu verstehen ist? Es ist nicht zu leugnen, dass der sogenannte Bayreuther Kreis, der sich in den letzten Jahren seines Lebens um Wagner gebildet hatte und der nach seinem Tod eine stete Unterstützung durch seine zweite Ehefrau Cosima fand, und auch durch das langjährige Wirken Hans von Wolzogens eine Kontinuität bis 1938 (und damit tief in das von den Nationalsozialisten beherrschte Deutschland hinein) erlebt hatte, genau diese Rolle übernommen hatte. Aber – und das möchte ich betonen – Wagners ursprüngliche Konzeption von Bayreuth hatte nicht im Geringsten etwas mit einem zukünftigen Deutschland unter den Nationalsozialisten oder einem Dritten Reich gemein und war, wie ich im Folgenden zeigen möchte, der Versuch, eine Art zweites Weimar zu gründen: also das genaue Gegenteil eines nationalsozialistischen Deutschlands.

lik von den Angehörigen unserer sauberen Regierungsparteien abgeschlachtet werden, dann würde das ganze Bürgertum brüllen und schreien [...].«

17 Zitiert nach Zantwijk, Temilo van: »Das Ereignis Weimar-Jena als Symbol einer geistigen Welt«, in: Seemann: *Anna Amalia*, S. 118-131, hier: S. 125.

Was ist unter dem Begriff »Weimarer Idee« zu verstehen? Folgende neun Punkte können aufgelistet werden:

1. ein »Winkel« mitten in Deutschland, und keineswegs eine Hauptstadt oder Metropole;
2. eine Provinzstadt (nicht direkt auf der »Chaussee Frankfurt – Erfurt – Leipzig«¹⁸);
3. ein Sammelort für Intellektuelle und Künstler, die den freien Raum hatten, ihren eigenen Ideen nachzugehen: d. h. ein »MUSENHOF«;
4. ein Schauplatz (mit Jena zusammen) einer ästhetischen Revolution (durch Schiller und die Romantiker);
5. die finanzielle und praktische Unterstützung eines Fürsten, dessen Ziel es war, die Kunst und insbesondere die deutsche Kunst zu fördern;
6. die Freundschaft zwischen einem Fürsten und einem Dichtefürsten;¹⁹
7. eine Stadt mit einer Mustertradition, die gleichzeitig Bühnenmusik und Schauspiel auf gleichem Niveau pflegt;
8. das Nationaltheater mit einem bis heute überregionalen Anspruchsniveau;
9. der Erscheinungsort einer oder mehrerer Zeitschriften mit überregionaler Bedeutung.

Betrachten wir das Bayreuther Programm von Anfang an, sehen wir all diese Komponenten. Bis heute liegt Bayreuth nicht auf der Nord-Süd-Achse der Bahnlinie zwischen Berlin und München. Während der Konzeption des *Rings* dachte Wagner an viele mögliche Ortschaften für seine Festspiele. Außer München kam allerdings niemals eine Großstadt in Betracht. Der allererste Ort, an den er dachte, war Weimar.²⁰ In einem Brief an seinen Freund Theodor Uhlig schrieb Wagner 1851, dass in Weimar ursprünglich der *Junge Siegfried* aufgeführt werden sollte (mittlerweile war dieser zum *Ring*

18 Berger: »Anna Amalia und das »Ereignis-Weimar«, S. 18.

19 Vgl. Ebersbach, Volker: *Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Goethes Herzog und Freund*, Köln 1998.

20 Brief von Richard Wagner an Ernst Benedikt Kietz vom 2. Juli 1851, in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979, S. 69-71, hier: S. 69.

des *Nibelungen* erweitert worden).²¹ Dass das Beispiel Goethe und Weimar immer präsent blieb, sehen wir zehn Jahre später (im Jahre 1862) bestätigt, als Wagner – *Faust* zitierend – von einem reichen Fürsten träumt, der sein Projekt finanzieren würde: »Wird dieser Fürst sich finden? – ›Im Anfang war die That.«²²

Und in der Tat kam zwei Jahre später König Ludwig II., der eine enge Freundschaft mit Wagner schloss und ihm finanzielle Sicherheit für den Rest seines Lebens versprach. Die Beziehung zwischen Ludwig II. und Wagner war weitaus mehr als nur ein Patronat. Es war eine geistige Beziehung, zumindest auf Seiten des Königs. Wagners Einmischung in die Politik Bayerns kann durchaus als eine missglückte Nachahmung des Geheimrats Goethe verstanden werden. Dass die Idee der Freundschaft eines regierenden Fürsten mit einem Künstler eine wesentliche Bedeutung für Wagner hatte, zeigt sich in etlichen seiner Bemerkungen, zum Beispiel:

»[...] und am allerwenigsten wollen wir vergessen, daß, während die großen Höfe Europas zu politischen Heerlagern intriganter Diplomaten geworden waren, in Weimar eine deutsche Fürstenfamilie sorgsam und entzückt den kühnsten und anmutigsten Dichtern der deutschen Nation lauschte.«

Ferner:

»Der Beherrscher des öffentlichen Kunstgeschmackes ist nun aber Derjenige geworden, der die Künstler jetzt so bezahlt, wie der Adel sie sonst belohnt hatte; [...] und dieser Beherrscher und Besteller ist – der Philister. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unserer Zivilisation ist, so ist er der eigenwilligste, grausamste und schmutzigste Kunstbrotgeber.«²³

Das ist eine völlig antimoderne Bemerkung Wagners und man fragt sich, ob die Kapitalismuskritik im *Ring des Nibelungen* eher eine Sehnsucht nach dem

21 Vgl. Brief von Richard Wagner an Theodor Uhlig vom 12. November 1851, in: SBr, Bd. 4, S. 173-176, hier insb.: S. 175.

22 Wagner, Richard: »Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels ›Der Ring des Nibelungen‹«, in: SSD, Bd. 6, S. 272-281, hier: S. 281.

23 Wagner, Richard: »Oper und Drama. Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft«, in: SSD, Bd. 4, S. 103-229, hier: S. 226.

Mittelalter widerspiegelt als eine Befürwortung des Kommunismus, wie von manchen Wagnerkennern vermutet. Zusammenfassend schrieb Wagner:

»Die Höfe [...] durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, überließen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, zur artistischen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es seinem Freunde Goethe [...]. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinne aller wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz andren Bedürfnissen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariser Publikums zu entsprechen haben, edel produktiv zu organisieren, mußte bald gefunden werden und wäre bald gefunden worden.«²⁴

In einem kurzen Absatz finden wir hier den Gegensatz zwischen Paris und Weimar bzw. Bayreuth wieder, ebenso wie die idealisierte Beziehung zwischen dem Fürsten und dem Dichterfürsten und der Berücksichtigung eines Theaters mit nationalem Anspruch. Dass Weimar durchgehend ein Bezugspunkt für Wagner war, sehen wir beispielsweise in den Tagebüchern Cosimas, in denen sie kurz vor Wagners Tod bemerkt:

»Er denkt an Goethe und Schiller, die in Weimar und Jena ausgehalten hätten, er findet es unbegreiflich, wenn es auch gewiß schließlich doch besser als Dresden, Wien, Berlin gewesen wäre. Wie ich meine, daß wir gewiß auch in Bayreuth ausgehalten hätten, wenn nicht das Klima wäre [...]«²⁵

Bei Wagner finden wir immer wieder schöne Sätze über Weimar: »[...] so kommt mir Weimar jetzt wie ein seliges asyl vor, in dem ich endlich tief und frisch aufathmen und meinem gepreßten herzen luft machen kann.«²⁶ Und: »Weimar bildet sich jetzt immer mehr zu einem recht artigen asyl für die

24 Wagner, Richard: »Deutsche Kunst und deutsche Politik«, in: SSD, Bd. 8, S. 30-124, hier: S. 84.

25 Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 29. September 1882, in: Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher* (CT), Bd. 2, München 1977, S. 1009.

26 Brief von Richard Wagner an Franz Liszt vom 24. Dezember 1850, in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 3, Leipzig 1975, S. 483-488, hier: S. 486.

kunst heraus.«²⁷ Was Wagner meinte, wenn er über das »kleine [...] bescheidene [...] Weimar«²⁸ schrieb, war, dass es im Gegensatz zu den Franzosen und dem übertriebenen Paris bei den Deutschen um die Sache selbst ginge: ohne Pracht, ohne Geschrei, ohne großes Getue. Eben Kultur statt Zivilisation. Das ist es, was er im Kern für Bayreuth vorgesehen hatte.

Ich ende mit Hellmut Seemanns Bemerkung zur Rolle Goethes in der Geschichte des ›Ereignis Weimar‹: »Was Goethe zunächst imaginierte, dann aber [...] regelrecht plante und zielstrebig umsetzte, ist also längst historisch geworden [...].«²⁹ Ist das ›Ereignis Bayreuth‹ nicht identisch? Was Wagner zunächst imaginierte, dann aber regelrecht plante und zielstrebig umsetzte, ist längst historisch geworden.

Literatur

- Baudelaire, Charles: »Le Peintre de la vie moderne«, in: Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1990, S. 683-724.
- Berger, Leonie/Berger, Joachim: *Anna Amalia von Weimar. Eine Biographie*, München 2006.
- Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a.M. 1962.
- Deathridge, John: »Moderne«, in: Sorgner, Stefan Lorenz et al. (Hg.): *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 106-120.
- Deathridge, John: »Modernity«, in: Vazsonyi, Nicholas (Hg.): *Cambridge Wagner Encyclopedia*, Cambridge 2013, S. 312f.
- Ebersbach, Volker: *Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Goethes Herzog und Freund*, Köln 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang von: »Auf Miedings Tod«, in: Ders.: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke. Gedichte und Singspiele*, Bd. 2, Berlin ²1973, S. 75-82.

27 Brief von Richard Wagner an Hans von Bülow vom 02. Juni 1851, in: SBr, Bd. 4, S. 60f., hier S. 61.

28 Wagner, Richard: »Eine Mitteilung an meine Freunde«, in: SSD, Bd. 4, S. 230-344, hier S. 340.

29 Seemann, Hellmut Th.: »Vorwort«, in: Ders. (Hg.): *Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar*, Weimar 2007, S. 9-12, hier: S. 10.

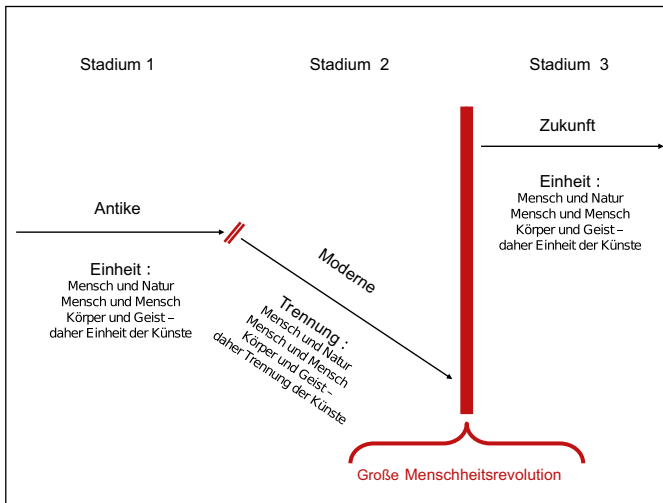
- Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher* (CT), 2 Bde., München 1976f.
- Hitler, Adolf: »16. März 1929. ›Politik der Woche‹ Artikel«, in: Lankheit, Klaus A. et al. (Hg.): *Hitler. Reden, Schriften, Anordnungen*, Band 3/2, München 1994, S. 100-105.
- Hitler, Adolf: »24. Februar 1929. Rede auf NSDAP-Versammlung in München«, in: Bärbel, Dusik et al. (Hg.): *Hitler. Reden, Schriften, Anordnungen*, Bd. 3/1, München 1994, S. 434-450.
- Klein, Richard: »Wagners plurale Moderne: Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten«, in: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne. Sonderband Musik & Ästhetik*, Stuttgart 1999, S. 185-225.
- Nietzsche, Friedrich: »Der Fall Wagner«, in: Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 6, Bd. 3, Berlin 1969, S. 1-48.
- Nipperdey, Thomas: »1933 und die Kontinuität der deutschen Geschichte«, in: Stürmer, Michael (Hg.): *Die Weimarer Republik. Belagerte Civitas*, Königstein im Taunus 1980, S. 374-392.
- Schlögl, Rudolf: *Alter Glaube und moderne Welt*, Frankfurt a.M. 2013.
- Seeman, Hellmut Th. (Hg.): *Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar*, Göttingen 2007.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 3, Leipzig 1975.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), 12 Bde., Leipzig 6^o. J. [1911].

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), Leipzig⁶o. 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 Abgeschlossenheit, 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 auszuwählen: das »Weimari-sche 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 Verketzung 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 »Weimarischen 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 Kleinstaaterei 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: Lütteken, 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 Klaviervirtuose Franz Liszt die vom späteren Großherzog zu Sachsen-Weimar-Eisenach Carl Alexander angebotene Stelle als Kapellmeister annahm und somit gleichzeitig das »Silberne Zeitalter« Weimars einläutete, 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 Gezwerge, welches unter ihnen wegstreicht, 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 »Bronzenes 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 »Weimarischen 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 Kunstmetropole 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 Wahren, 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 modificiren.«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 nationale 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[zuführen 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 M ä n n e r u n d D i n g e. 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 finanziel-

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 »Weimarischen 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 folgendermaßen:

»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 Kunstideal, 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 nichte 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 Außengeschild 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 Vorgesmack 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 angemessenen 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 »Goldenen 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. Traditionsphilosophie. 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.): *Lissts 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., Leipzig⁶⁰. J. [1911].

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 Dienstherren 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 1900 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 1856).

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.

Das Weimarer Hoftheater und seine Wagner-Sänger

Stefan Alschner

Die Geschichte der Wagner-Rezeption wäre mit Sicherheit anders verlaufen, hätte Richard Wagner in Dresden und später in Weimar nicht erstklassige und seinem Werk gegenüber aufgeschlossene Sänger und Sängerinnen vorgefunden. Stattdessen gäbe es heute vielleicht keine Geschichte der Wagner-Rezeption, die erzählt werden könnte, denn ohne Sänger wäre es nie zu einer Aufführung gekommen. Werke wie *Rienzi* oder *Lohengrin* hätte das gleiche Schicksal ereilt wie die Jugendwerke *Die Feen* oder *Das Liebesverbot*, welche zu Lebzeiten des Komponisten gar nicht oder nur ein einziges Mal erklangen.

Wagner war stets auf der Suche nach dem idealtypischen Sänger, der seiner Vorstellung vom perfekten Sängerdarsteller entsprach. Ludwig Schnorr von Carolsfeld gilt dabei als derjenige, welcher Wagners eigenen Vorgaben am nächsten gekommen zu sein scheint. In seinen Schriften ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Problematik des Gesangs bzw. der Rolleninterpretation allgegenwärtig und zieht sich wie ein roter Faden – fast möchte man sagen: wie ein wiederkehrendes Leitmotiv – durch dessen kunstästhetische Überlegungen: angefangen bei dem 1837 entstandenen, jedoch erst 1888 posthum veröffentlichten Aufsatz »Der dramatische Gesang«¹ über den 1865 verfassten »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«² und die 1872 entstandene Schrift »Über Schauspieler und Sänger«³ bis hin

1 Wagner, Richard: »Der dramatische Gesang (1837.)«, in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), Bd. 12, Leipzig⁶ o. J. [1911], S. 15-18.

2 Ders.: »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«, in: SSD, Bd. 8, S. 125-176.

3 Ders.: »Über Schauspieler und Sänger«, in: SSD, Bd. 9, S. 157-230.

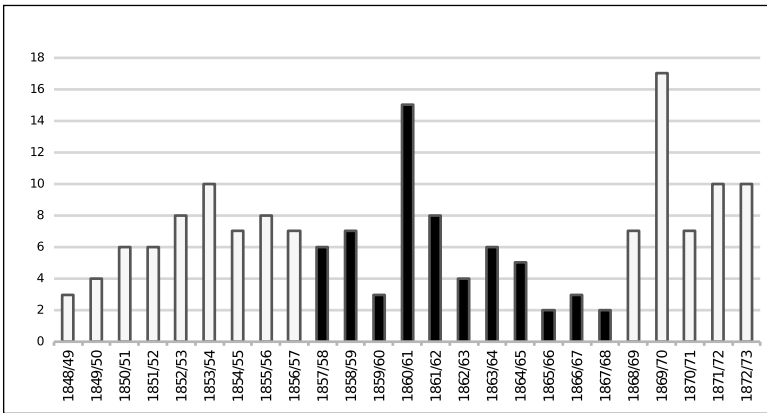
zu Wagners Kommentar anlässlich der zweiten Bayreuther Festspiele in der Schrift »Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882«⁴.

Weimar spielte gerade für die frühe Wagner-Rezeption mit der Erstaufführung des *Tannhäuser* 1849 und der Uraufführung des *Lohengrin* 1850 eine entscheidende Rolle. Mit diesen beiden Inszenierungen erreichte Wagners Werk erstmals eine überregionale Bedeutung, was sich in der Folge in zahlreichen Aufführungen deutschlandweit ausdrückte, wogegen Wagner bis 1849 nur in Dresden in nennenswertem Maße rezipiert wurde. Vor allem Franz Liszts Engagement ist es zu verdanken, dass Weimar sich in den frühen 1850er Jahren als ein Zentrum für die Pflege von Wagners Werk etablieren konnte. Die Statistik zu Weimarer Wagner-Aufführungen lässt dabei aber bereits eines deutlich werden: Die Rezeption Wagners am Weimarer Hoftheater scheint keinesfalls kontinuierlich gewesen zu sein, sondern ist gerade in den ersten 20 bis 25 Jahren einigen Schwankungen unterworfen (siehe Tabelle 1).

Steigt die Zahl der Aufführungen in den ersten Jahren mit den Erstaufführungen von *Tannhäuser* (Spielzeit 1848/49) und *Der fliegende Holländer* (Spielzeit 1852/53) sowie der Uraufführung des *Lohengrin* (Spielzeit 1850/51) stetig an und erreicht in der Folge ein relativ stabiles Niveau zwischen sechs und acht Aufführungen pro Spielzeit, ist 1859/60 ein erster Einbruch zu verzeichnen. Dieser fällt in die Ära der Intendanz Franz von Dingelstedts zwischen 1857 und 1868. Zwar lässt die Erstaufführung des *Rienzi* (Spielzeit 1860/61) die Aufführungsanzahl nochmals deutlich ansteigen, jedoch ist in den folgenden Jahren ein deutlicher Rückgang zu verzeichnen, bis zwischen 1865 und 1868 nur noch zwei bzw. drei Werke Wagners auf dem Spielplan des Hoftheaters stehen. Zum Ende der Intendanz Dingelstedts zieht sich zudem 1866 mit Rosa von Milde eine der führenden Wagner-Sängerinnen ihrer Zeit von der Weimarer Bühne zurück. Auffallend ist der sprunghafte Anstieg der Aufführungen nach dem Rücktritt Dingelstedts unter der Intendanz von August von Loën ab 1868, welcher mit der Erstaufführung der *Meistersinger* (Spielzeit 1869/70) einen ersten Höhepunkt erreicht und in den Folgejahren das hohe Niveau an Aufführungszahlen halten kann.

4 Ders.: »Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882«, in: SSD, Bd. 10, S. 297-308.

Abbildung 1: Wagner-Aufführungen am Weimarer Hoftheater



Verfolgt man die Berichte über die Wagner-Aufführungen am Weimarer Hoftheater, so zeigt sich, dass diese maßgeblich durch ihre Interpreten auf der Bühne geprägt wurden. Persönlichkeiten wie dem Dresdner Tenor Joseph Tichatschek oder dem Ehepaar Feodor und Rosa von Milde kommt dabei eine ähnlich wichtige Bedeutung zu, wie Wagners großem Weimarer Förderer – Franz Liszt. Gleichzeitig zeigt dieses Beispiel auch, vor welchen Schwierigkeiten die deutschen Theater standen, geeignetes Personal für die anspruchsvollen Partien Wagners zu finden – eine Problematik, die bis heute nicht an Aktualität verloren hat. So sind es denn auch die Sängerinnen und Sänger, anhand derer die Geschichte der Wagner-Rezeption in Weimar von deren Anfängen 1849 bis zum Ende der Intendanz Dingelstedts 1868 in diesem Aufsatz nachverfolgt werden soll.

Joseph Tichatschek – ein Startenor zu Gast in Weimar

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war Joseph Tichatschek der unangefochtene Startenor diesseits der Alpen. Der deutschland- und europaweit gefeierte Sänger des Dresdener Hoftheaters war mit seinen Interpretationen der Hauptrollen in den Uraufführungen des *Rienzi* und *Tannhäuser* entschieden am kompositorischen Durchbruch Wagners und dessen Festigung seiner Stellung als Kapellmeister in Dresden beteiligt. Dabei konnte Tichatschek vom oft ambivalenten Verhältnis des Komponisten gegenüber seinen Inter-

preten buchstäblich ein Lied singen. Hob Wagner auf der einen Seite Tichatscheks »herrliche Stimme« und »große musikalische Befähigung«⁵ heraus und rühmte dessen »idealische Leistung«⁶ als Lohengrin, so diffamierte er ihn auf der anderen Seite als »kindischen flachkopf«⁷, »dumme[n] junge[n]«⁸ oder »gänzlich urtheilslosen und eitlen Sänger«.⁹

Mit Joseph Aloys Tichatschek beginnt die Geschichte der Wagner-Rezeption am Weimarer Hoftheater. Wertvolle Anhaltspunkte hierfür liefern die in der Wagner-Sammlung in Eisenach bei den Recherchen zu deren Auswertung neu entdeckten Teilnachlässe Joseph Tichatscheks sowie des Sängers Karl Beck, welcher 1850 im Rahmen der Weimarer Uraufführung die Rolle des Lohengrin sang. Während die über 200 im Tichatschek-Nachlass enthaltenen Briefe an seine Familie Auskunft über Tichatscheks zahlreiche Gastspiele und Kontakte in Deutschland und Europa geben, stammen die Briefe im Beck-Nachlass von Weimarer Weggefährten des Sängers, der Weimar allerdings nur wenige Jahre nach der *Lohengrin*-Premiere wieder verließ. Beide Nachlässe stellen wertvolle Informationsquellen zu den lokalen Kultur- und Theaterentwicklungen dar.¹⁰

Auf der Zielgeraden zur Weimarer Erstaufführung des *Tannhäuser* am 16. Februar 1849 klagte nur sechs Tage vor der geplanten Premiere der Weimarer Tenor Franz Götze über »Erschöpfung« (offenbar war Götze den stimmlichen Anforderungen der Partie nicht gewachsen) und musste seinen Auftritt in der Rolle des Tannhäuser absagen. Was den Beteiligten in diesem

5 Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*. Bd. 1, München 1969, S. 235.

6 Brief von Richard Wagner an Joseph Tichatschek vom 24. August 1859, in: Dürrer, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 11, Wiesbaden u. a. 1999, S. 193-195, hier: S. 194.

7 Brief von Richard Wagner an Theodor Uhlig vom 11./12. Oktober 1852, in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979, S. 70-74, hier: S. 73.

8 Ebd.

9 Brief von Richard Wagner an Anton Mitterwurzer vom 28. Februar 1853, in: ebd., S. 206-208, hier: S. 207.

10 Der Nachlass Joseph Tichatscheks und seiner Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek wird im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten Projektes zur Erschließung der Wagner-Sammlung in Eisenach erstmals editiert und wissenschaftlich kommentiert veröffentlicht werden. Weiterhin ist eine digitale Präsentation der Quellenbestände der Sammlung in Kooperation mit der ThULB Jena geplant. Zur Wagner-Sammlung in Eisenach vgl. darüber hinaus das Vorwort in diesem Band.

Moment wie eine Katastrophe erschienen sein muss, kann rückblickend fast als glückliche Fügung aufgefasst werden. Der Regisseur der Aufführung, Eduard Genast, übernahm die Aufgabe, den in Dresden engagierten Tenor Joseph Tichatschek als ›Ersatz‹ zu gewinnen, was ihm nach Verhandlungen mit dem Generalintendanten des Hoftheaters, dem Freiherrn Wolf Adolf August von Lüttichau, auch gelang. In seinen Memoiren schrieb Genast hierzu später:

»Sofort fuhr ich zu Tichatschek und stürzte mit dem freudigen Rufe: ›Ich habe dich!‹ in sein Zimmer. Darauf eilte er ins Theater, um seine Kostüme einpacken zu lassen, und ich meldete rasch in einigen Zeilen, daß ich Tichatschek gewonnen hätte und den andern Abend mit ihm in Weimar eintreffen würde. Mit größerem Triumph kann Coriolan nicht in das eroberte Corioli eingezogen sein, als ich mit meiner Beute in Weimar einfuhr.

Die Aufführung der Oper fand am 16. Februar statt und wurde am 18. unter abermaliger Mitwirkung Tichatscheks wiederholt. Im vollsten Sinne des Wortes war das eine Festvorstellung. Dazu machten sie die Mitwirkung des berühmten Gastes, die virtuose Orchesterleitung unseres Liszt und der warme Eifer, mit dem ein jeder der Mitwirkenden, bis zum Maschinisten hinab, sich bemühte, zum glücklichen Gelingen beizutragen. Obgleich es nicht gebräuchlich war, an Abenden, wo eine fürstliche Person mit Zuruf empfangen wurde, den Darstellern lauten Beifall zu zollen, so durchbrach doch an diesem Abende die Begeisterung die herkömmliche Schranke, und reicher Applaus wurde besonders Tichatschek zu teil. Er war aber auch zu jener Zeit der beste Repräsentant des Tannhäuser. Nicht nur als Sänger entzückte er mich, auch als Darsteller gewann er meine volle Anerkennung. [...] Noch eine Nüance Tichatscheks war für mich von außerordentlicher Wirkung. Nach dem Duett mit Elisabeth stürzte er auf diese zu, als wolle er in seinem Sinnentriebe die Unvergleichliche in seine Arme schließen; aber als ob ein heiliger Schauer vor dieser erhabenen reinen Tugend ihn anwehe, sank er zu ihren Füßen, demutsvoll den Saum ihres Gewandes küssend. Dem Sänger mußte man die höchste, dem Darsteller die achtungsvollste Anerkennung zollen. Von allen Darstellern, die ich später in dieser Rolle gesehen habe, ist es nur Niemann, der alle Anforderungen dieser gewaltigen Aufgabe in höchster Vollendung erfüllt hat.«¹¹

11 Genast, Eduard: *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit*, Stuttgart 1904, S. 319f.

Einige Ausführungen in diesem Bericht lohnen es, nochmals hervorgehoben zu werden. Zum einen wird schon aus diesen Zeilen deutlich, welchen Status Tichatschek allgemein genoss. Er war nicht irgendein, er war – das kann man wohl ohne Zweifel sagen – *der* deutschsprachige Startenor seiner Zeit. Wenn Genast bemerkt, dass Tichatschek »zu jener Zeit der beste Repräsentant des Tannhäuser«¹² war, so ist dies wohl nur die halbe Wahrheit. Klammert man den unglücklichen Weimarer Tenor Götze aus, welcher nach den Proben für die Erstaufführung am dortigen Hoftheater ausfiel, war Tichatschek zu diesem Zeitpunkt der einzige Repräsentant des Tannhäuser weltweit. Bezüglich seiner schauspielerischen Fähigkeiten stellen die Ausführungen Genasts über Tichatschek Wagners Kritik, die er oft und scharf äußerte, in Frage.¹³ Die Rezensionen der Weimarer Erstaufführung des *Tannhäuser* sind denn auch voll des Lobes für Tichatscheks Leistungen in Weimar oder bemerken schlicht und ergreifend: »Soll ich Worte über diesen Sängerheros verlieren?«¹⁴

Nach einmaliger Wiederholung des *Tannhäuser* am 18. Februar 1849 verlässt Tichatschek Weimar wieder, um danach nie wieder in einer Wagner-Inszenierung am Weimarer Hoftheater in Erscheinung zu treten (sieht man von einer Aufführung des *Tannhäuser* 1857 ab, welche jedoch wegen Erkrankung eines anderen Sängers ausfallen musste). Diese Tatsache ist bemerkenswert, bedenkt man, dass Tichatschek in den folgenden fast 20 Jahren als Wagner-Sänger deutschland- und europaweit an Hof- und Stadttheatern gastierte. Hierfür könnten verschiedene Gründe in Frage kommen. Zum einen hatte Tichatschek selbst vielleicht kein Interesse mehr daran, in Weimar Wagner zu singen. Zum anderen könnte es – angesichts der brisanten Rolle Wagners während der Dresdener Revolution im Mai 1849 – Tichatschek als Tenor des Dresdner Hoftheaters untersagt gewesen sein, Wagners Werke auf anderen Bühnen zu interpretieren.

Die Auswertung der Briefe des Teilnachlasses Joseph Tichatscheks im Hinblick auf seine Auftritte in den Opern *Rienzi*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*

12 Ebd., S. 319.

13 Vgl. Wagner, Richard: »Über die Aufführung des ›Tannhäuser‹. Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper«, in: SSD, Bd. 5, S. 123-159.

14 *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 01. März 1849; hier zitiert nach: Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Bd. IV/3, Regensburg 1968, Sp. 540f., hier: Sp. 541.

an deutschen und europäischen Bühnen zeigt, dass Tichatschek ab 1853 bis zu seinem Rückzug von der Bühne an zahlreichen Theatern in Wagner-Rollen auftrat, darunter in nicht wenigen Erstaufführungen.¹⁵ Es ist davon auszugehen, dass diese Briefe, die den Zeitraum nicht lückenlos decken, bei weitem nicht alle Auftritte Tichatscheks erfassen. Ein generelles Auftrittsverbot für Wagner-Opern scheint also – zumindest ab 1853 – für Tichatschek nicht bestanden zu haben.

Hatte also Tichatschek selbst kein Interesse daran, nochmals in Weimar aufzutreten? Am 25. Dezember 1853 schreibt er als Antwort auf die Einladung des Weimarer Intendanten Ferdinand von Ziegesar in Weimar, den *Lohengrin* zu singen:

»So viel in meinem Talente liegt, will ich gern Ihr Unternehmen fördern helfen, um endlich auch selbst den lang gehegten Wunsch erfüllt zu sehn, Wagners musikalische Leistung von Ihrer und Liszt's, hoher Begeisterung so treu gepflegt durch meine Mitwirkung [...] zu Gehör bringen zu können.«¹⁶

Wenig später heißt es weiter:

»Es wird wohl dann die Nothwendigkeit eintreten, daß S. K. Hoheit der Großherzog die große Gnade haben, durch eine Befürwortung bei dem, hießigen allerhöchstem Hofe den nöthigen Urlaub zu erwirken. Ich muss Sie jedoch bitten, vor der Hand keine dahin beziehentliche Schritte zu thun, da S. E. v. Lüttichau die Anordnung treffen könnte, ich solle erste Hälfte May [für diesen Zeitraum hat Tichatschek bereits andere Gastspiele] zu dem Gastspiele in Weimar benützen.«¹⁷

15 Aus den Briefen des Nachlasses Joseph Tichatscheks im Eisenacher Reuter-Wagner-Museum lassen sich für den Zeitraum zwischen 1849 und 1868 u. a. folgende Auftritte des Sängers in Wagner-Rollen rekonstruieren: Amsterdam (1864), Berlin (1858, 1865), Bremen (1854), Danzig (1855), Darmstadt (1855), Elberfeld (1864), Frankfurt a.M. (1855, 1860), Hamburg (1861, 1864), Hannover (1860, 1867, 1868), Leipzig (1857), Magdeburg (1856, 1860), Rostock (1859), Stockholm (1865, 1866), Wiesbaden (1855), Würzburg (1855).

16 Brief von Joseph Tichatschek an Ferdinand von Ziegesar vom 25. Dezember 1853 aus Dresden, in: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Mscr. Dresd. App. 310, 269.

17 Ebd.

In den Briefen Tichatscheks an Franz Liszt ist zudem wiederholt zu lesen, wie sehr der Sänger es sich wünschte, Wagners Werke unter der Leitung des gefeierten Dirigenten in Weimar spielen zu dürfen.¹⁸ Ein Interesse Tichatscheks, am Weimarer Hoftheater als Tannhäuser, Rienzi oder Lohengrin zu gastieren, bestand also durchaus.

Scheiterte es also doch an politischen Umständen? Als Eduard Genast Tichatschek im Februar 1849 für die *Tannhäuser*-Aufführung zu gewinnen suchte, reichte – glaubt man den Ausführungen des Regisseurs – ein vertrauliches Gespräch mit dem Dresdener Intendanten von Lüttichau, um nur wenige Tage vor der Aufführung Tichatschek nach Weimar zu holen. 1853 schreibt Tichatschek selbst, dass »die Nothwendigkeit eintreten [wird], daß S. K. Hoheit der Großherzog die große Gnade haben, durch eine Befürwortung bei dem, hießigen allerhöchstem Hofe den nöthigen Urlaub zu erwirken.«¹⁹ Der Sänger selbst schlägt den Zeitraum ab 15. Mai für das Gastspiel vor. Zum Zeitpunkt des Briefes bedeutet dies somit einen Vorlauf von fast fünf Monaten.

Tichatschek scheint gute Beziehungen zum Weimarer Hofe unterhalten zu haben. In der Wagner-Sammlung in Eisenach ist ein Brief Carl Alexanders von Sachsen-Weimar-Eisenach vom 04. April 1849 erhalten, also nur wenige Monate nach der *Tannhäuser*-Erstaufführung und nur einen Monat vor Wagners folgenschwerer Beteiligung an dem Dresdener Maiaufstand. Carl Alexander schreibt hier:

»Mein lieber Herr Tichatschek! Empfangen Sie meinen besten Dank für Ihren Brief wie für die Übersendungen des Textbuches: ›Lohengrin‹ und der Broschüre. Letztere habe ich noch nicht gelesen, weshalb ich sie noch eine Zeit lang behalten möchte; die Arbeit Wagners aber erhalten Sie beifolgend zurück und zwar mit dem Ausdruck meiner vollsten Anerkennung. Das Werk ist voll Phantasie, voll Poesie, voll Kenntniß der Bühne und wird seinen Effekt gewiss nicht verfehlen wenn es durch eine solch herrliche Musik belebt wird, wie die, welche ich im Tannhäuser bewundere. Dieser aber bleibt eine

18 Vgl. Brief von Joseph Tichatschek an Franz Liszt vom 28. Januar 1858 aus Dresden, in: Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), Bestand Liszt, GSA 59/31,6 Nr. 3; sowie Brief von Joseph Tichatschek an Franz Liszt vom 14. Mai 1857, in: ebd., GSA 59/31,6 Nr. 2.

19 Brief von Joseph Tichatschek an Ferdinand von Ziegesar vom 25. Dezember 1853 aus Weimar, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 310, 269.

der großartigsten Schöpfungen der Kunst unserer Zeit und stellt den Namen Wagners sehr hoch. [...]

Daß ich mich freuen werde Sie wieder zu sehen und wieder zu hören, werden Sie mir ohne Versicherung glauben, denn Sie wissen welchen Genuß ich Ihnen verdanke. In der Hoffnung dieses recht bald hier mündlich Ihnen wiederholen zu können verbleibe ich Ihr ergebener Carl Alexander«²⁰

Dies ist nur eines der Beispiele für Tichatscheks hohes Ansehen am Weimarer Hof, das als paradigmatisch für seine Renommee an den deutschen Höfen gelten kann. Es zeigt zudem, wie der Sänger diese Verbindungen nutzte, um für Wagners Werk zu agieren. Es erscheint kaum denkbar, dass Wagner von einem solchen Schritt Tichatscheks – Carl Alexander das Buch zum *Lohengrin* und eine nicht näher erwähnte Broschüre zu senden – nichts gewusst haben sollte. Vielleicht handelte Tichatschek also mit Billigung oder sogar im Auftrage Wagners, der in Dresden keine Chancen mehr für seinen *Lohengrin* sah und auf eine Aufführung in Weimar spekulierete.

Über den Briefverkehr mit Liszt blieb Tichatschek zudem auf anderer Ebene weiter mit Weimar verbunden und machte Liszt sogar Vorschläge, wie die Partitur des *Rienzi* zu kürzen sei.²¹ Tichatscheks Einsatz für den *Rienzi* und den *Lohengrin* in Weimar könnte auch mit dem Hintergedanken erfolgt sein, vielleicht selbst die Hauptrollen bei den Aufführungen übernehmen zu können. In beiden Fällen kam es nachweislich nicht dazu.

Der Problemfall Wagner-Tenor

Statt Tichatschek sang der Wiener Tenor Karl Beck den *Lohengrin* bei der Weimarer Uraufführung 1850. Der ehemalige Zuckerbäckergehilfe, der aufgrund seiner schönen stimmlichen Veranlagung durch den späteren Prager Theaterdirektor Johann August Stöger entdeckt und zum Tenor umgeschult wurde, stieg ab Ende der 1830er bis zu Beginn der 1850er Jahre zu einem der

20 Brief von Carl Alexander Erbgroßherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach an Joseph Tichatschek vom 04. April 1849 aus Weimar, in: Reuter-Wagner-Museum Eisenach (RWM), alte Inv.-Nr. 695.

21 Vgl. Brief von Joseph Tichatschek an Franz Liszt vom 28. Januar 1858 aus Dresden, in: GSA 59/31,6 Nr. 3.

gefragtesten Tenöre Europas auf, wie zahlreiche Gastrollenanfragen aus Wien, Dresden oder Berlin belegen.²² 1850 wurde Beck in Weimar engagiert und sang sogleich in seiner ersten Spielzeit den Lohengrin bei der Uraufführung am 28. August 1850.

Legt man die zeitgenössischen Berichte und Briefe an Beck zugrunde, scheint der Sänger in Weimar zwar ›everybody's darling‹ gewesen zu sein – Rosa von Milde beschreibt ihn als Mensch, den man einfach gernhaben müsse²³ – jedoch gesanglich und auch schauspielerisch weit von dem Niveau entfernt, welches man von einem Theater mit dem damaligen Anspruch Weimars erwartet hätte. Eduard Genast beschreibt eine eher komische Situation in der zweiten Szene des dritten Aktes von *Lohengrin*, in der der Titelheld Elsa auffordert »An meine Brust, du Süße, Reine!«²⁴, Beck aber die verzweifelte Sängerin schon lange vorher – vielleicht in einem Anflug von Lampenfieber – fest umklammert hielt, sodass diese also nicht wusste, wie sie es zu Stande bringen sollte, sich noch weiter an seine Brust zu lehnen, als es ohnehin schon der Fall war.²⁵

Beck war von 1850 bis 1854 mit Unterbrechungen in Weimar engagiert, sang zumeist den Lohengrin und nach dem Ausscheiden Franz Götzes ab 1852 auch den Tannhäuser. Der Tenor konnte die Erwartungen, die in Weimar in ihn gesetzt wurden, nie ganz erfüllen und erzielte auch mit seinen Gastspielen keine Erfolge mehr.²⁶ Fast wichtiger ist daher seine Rolle als Kulturvermittler anzusehen.

Beck pflegte Zeit seines Lebens sehr gute Kontakte zu seinem ›Entdecker‹ Johann August Stöger, der in den 1850er Jahren Theaterdirektor am Prager Ständetheater war. Diese Verbindung nutzte Stöger, um im Juli 1852

22 Vgl. hierzu Brief von Giovanni Gentiluomo an Karl Beck vom 29. Mai 1841 aus Wien, in: RWM, Inv.-Nr. 4279; Brief von Karl Theodor von Küstner an Karl Beck vom 4. November 1842 aus Berlin, in: RWM, Inv.-Nr. 4282; Brief von Franz Holding an Karl Beck vom 9. April 1850 aus Wien, in: RWM, Inv.-Nr. 4292.

23 Vgl. Milde, Franz von: *Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit*, Bd. 1, Leipzig 1918, S. 21.

24 Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 7/III), Bd. 7/III, Mainz 1998, S. 62, T. 553-557 (*Lohengrin*, Partitur); bzw. SSD, Bd. 3, S. 104 (*Lohengrin*, dritter Aufzug, zweite Szene).

25 Vgl. hierzu Genast: *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit*, S. 322f.

26 Vgl. hierzu u. a. o. A.: »Tagesgeschichte«, in: *NZfM*, Jg. 20, Bd. 38 (Nr. 9, 25. Februar 1853), S. 97f., hier: S. 97.

von Beck in Erfahrung zu bringen, welche Oper denn die »effectvollere« sei – der *Tannhäuser* oder der *Lohengrin*.²⁷ Er erkundigt sich sodann, woher Partitur und Aufführungsrechte zu bekommen seien. Die Partitur wolle er sich »wohl erlauben, Sie Ihnen [Karl Beck] einzusenden, um mir sie, nach Ihrer Partitur gefälligst einrichten zu lassen, da in ganz Deutschland, nur eine Stimme herrscht, daß die Aufführung an Ihrer Hofbühne, die Beste und exacteste war.«²⁸

In einem weiteren Brief dankt Stöger Beck für seinen Rat und gibt an, diesem folgend zuerst den *Tannhäuser* und erst danach den *Lohengrin* in Prag geben zu wollen, womit er hoffe, »den Werken des geschätzten Meisters auch in den österr: Staaten Eingang zu verschaffen«.²⁹ Im nächsten Brief schreibt Stöger, dass er von Beck Klavierauszug und Buch zum *Tannhäuser* erhalten habe. Weitere Auskunft erbittet er sich zu »Decorationen und Costümen samt in Scenesetzung«³⁰. Im Oktober desselben Jahres dankt Stöger schließlich für besorgte Auszüge aus *Tannhäuser*, welche er noch im Winter 1852 zur Aufführung bringen möchte.³¹ Es kam jedoch erst 1853 zu einer Aufführung der *Tannhäuser*-Ouvertüre und schließlich im Herbst 1854 zur Erstaufführung des ganzen Werkes am Prager Ständetheater. Der *Lohengrin* folgte zwei Jahre später. Es zeigt sich – wie schon in anderer Weise bei Joseph Tichatschek –, wie Sänger als Schnittstellen bzw. Verbindungslinien zwischen Theatern fungieren konnten.

Beck verließ Weimar schließlich 1854 Richtung Prag. Doch weder seine zwischenzeitliche Vertretung – der Tenor Eduard Liebert (1853/1854) – noch sein direkter Nachfolger Friedrich Caspari (1854 bis 1859) konnten in ihren Wagner-Rollen überzeugen. Dies legen zumindest die Berichte Feodors von Milde und Franz Müllers aus Weimar in ihren Briefen an den inzwischen nach Wien zurückgekehrten Beck nahe. Über Lieberts Auftreten im *Wilhelm Tell* schreibt Milde an Beck:

27 Brief von Johann August Stöger an Karl Beck vom 22. Juli 1852 aus Prag, in: RWM, alte Inv.-Nr. 409.

28 Ebd.

29 Brief von Johann August Stöger an Karl Beck vom 28. Juli 1852 aus Prag, in: RWM, alte Inv.-Nr. 410.

30 Brief von Johann August Stöger an Karl Beck vom 16. August 1852 aus Prag, in: RWM, alte Inv.-Nr. 411.

31 Brief von Johann August Stöger an Karl Beck vom 22. Oktober 1852 aus Prag, in: RWM, alte Inv.-Nr. 412.

»Das schöne Andante (E dur) im Terzett singt er durchaus nicht gut, da er nicht einmal das rythmische [sic!] desselben los kriegt trotz allen Bemühungen Liszt's. [...] Vom Spiele ist bey ihm nicht zu reden, da er nicht selten komisch wird, wo er tragisch seyn soll, und weder Hände noch Füße zu stellen weiß. Am meisten hat er bis jetzt im Tannhäuser gefallen, obgleich er gerade da, wie natürlich, seine musikalische Schwächen zeigte. Man kommt nie zu dem angenehmen Gefühle der Sicherheit bey ihm; [...].«³²

Über ein Gastspiel des Weimarer Tenors Friedrich Caspari in Leipzig am 04. März 1857 berichtet Wendelin Weißheimer:

»Besser hätte man jedoch den Tenoristen Caspari in Weimar gelassen, der dem Tannhäuser absolut nicht gewachsen war. [...] Jeder Versuch der Gegnerschaft wurde in brausendem Jubel erstickt, nicht so aber nach dem ersten Akt, wo sie durch Casparis ungenügende Leistung bedeutend Oberwasser erhalten hatte.«³³

Erst mit August Meffert, welcher von 1860 bis 1870 als Tenor in Wagner-Rollen auftrat, war anscheinend ein Sänger von Format gefunden, welcher dem musikalischen Anspruch der Weimarer Bühne genügte. Ihm folgte 1871 – ebenfalls für fast zehn Jahre – Franz Ferenczy. Betrachtet man zudem die Jahre 1849 bis 1868 im Hinblick auf Gastspiele in Wagner-Opern, so ist hier nur ein Gastspiel Albert Niemanns 1863 als Tannhäuser zu erwähnen. Erst ab 1868 und schließlich vor allem in den 1870er-Jahren häufen sich Gastrollen ›großer‹ Namen wie Albert Niemann, Amalie Friedrich-Materna, Mathilde Mallinger, Emil Scaria, Marianne Brandt und dem Ehepaar Vogl aus München als Tristan und Isolde. In den 1880er-Jahren wäre dann noch Therese Malten hinzuzufügen.

Das Fallbeispiel Weimar zeigt die Schwierigkeiten, geeignetes Gesangspersonal für Wagner-Rollen zu finden, die gerade in den ersten Jahren der Wagner-Rezeption auf überregionaler Ebene bis zum endgültigen Durchbruch des Wagner'schen Œuvres auf den Bühnen bestanden. Davon blieb

32 Brief von Feodor von Milde an Karl Beck vom 12. Januar 1854 aus Weimar, in: RWM, alte Inv.-Nr. 365.

33 Weißheimer, Wendelin: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen*, Stuttgart u. Leipzig 1898, S. 12.

auch ein selbsternanntes und von außen als solches geschätztes Zentrum der Wagner-Pflege wie Weimar nicht verschont.

Weimars ideales Sängerpaar – Feodor und Rosa von Milde

Besonders um ein Sängerpaar wurde das Weimarer Hoftheater jedoch mit Sicherheit mindestens in ganz Deutschland beneidet. Die Rede ist von dem bereits erwähnten Ehepaar Rosa und Feodor von Milde. Rosa von Milde geb. Agthe verkörperte bei der Erstaufführung des *Tannhäuser* in Weimar die Elisabeth und ein Jahr später in der Uraufführung des *Lohengrin* die erste Elsa überhaupt. Ihr Ehemann Feodor stand in ebendiesen Werken als Wolfram und Telramund mit ihr gemeinsam auf der Bühne. Von 1849 bis 1867 bestritt das Paar jede Wagner-Aufführung in Weimar. Nach dem Ausscheiden seiner Frau aus dem Theaterdienst war Feodor von Milde zudem noch bis 1883 in allen Wagner-Aufführungen präsent, nur im *Tannhäuser* wurde er ab 1875 durch seinen Sohn Franz von Milde abgelöst. Erstaunlich an den Mildes ist, dass sie trotz ihrer relativen Gebundenheit an Weimar überregional einen exzellenten Ruf genossen, und das, obwohl sie nur wenige Gastspiele außerhalb des Weimarer Hoftheaters und dann auch meist nur in konzertanten Aufführungen von Operausschnitten oder Liederabenden gaben. Das Ehepaar Milde galt zudem zu Lebzeiten als die Idealbesetzung der Rollen Senta und Holländer in Wagners *Der fliegende Holländer*.

Einen Einschnitt für die Weimarer Wagner-Rezeption stellte das Jahr 1867 dar. Nicht nur verließ in diesem Jahr der Intendant Franz von Dingelstedt die Stadt, der seit 1857 das Hoftheater geleitet hatte. Auch Rosa von Milde kehrte dem Weimarer Hoftheater in diesem Jahr den Rücken zu und war von da an nicht mehr auf der Bühne präsent. Die Schilderungen Rosa von Mildes zeichnen während der Intendanz Dingelstedts das Bild eines Abnutzungskampfes zwischen Intendant und Künstlern und insbesondere den Sängern, vor dem die sensible Sängerin 1867 schließlich enttäuscht kapitulierte. Dingelstedt, welcher vor allem die Pflege des klassischen Theaters mit Werken Shakespeares, Schillers und Goethes forcierte, ließ zunehmend auch seine Sänger Schauspieler-Rollen übernehmen. Dies und Dingelstedts Geringschätzung zeitgenössischer musikalischer Werke waren wohl einige der Hauptbeweggründe für Rosa von Mildes Rückzug von der Bühne. Über die 1863 ins Auge gefasste Uraufführung von *Tristan und Isolde* in Wei-

mar schreibt Rosa von Milde am 10. März des Jahres an ihren langjährigen Freund Wilhelm Hemsen:

»Wissen Sie schon, daß der Großherzog sich auf ›Tristan und Isolde‹ steift? Schnorr hält nun neuerdings die Sache für möglich, nachdem sie in Karlsruhe hauptsächlich an seiner Weigerung scheiterte. Er wird mit seiner Frau die Oper zum Geburtstag Karl Alexanders ermöglichen. Da auch das Orchester für diesen Fall bedeutend verstärkt werden müßte, so würde es eine theure Laune für den ›Gnädigsten Herrn‹. Ich kann nicht sagen, wie gleichgültig mir das Alles ist – ich wollte ich wäre draußen!«³⁴

Zum Hofkonzert am Neujahrstag 1864 singt Rosa von Milde gemeinsam mit Ludwig Schnorr von Carolsfeld eine Szene aus *Tristan und Isolde*. Danach schreibt sie allerdings erneut mit einem Anflug von Resignation:

»Schnorr hat übrigens eingestehen müssen, daß er nach diesem ersten Versuche (halb öffentlich und mit Orchester) an der Durchführung des Ganzen zweifelt. Glauben Sie aber wohl, daß der Großherzog die Aufführung aufgegeben hat? Ich glaube nicht. Nur die Sänger werden ihm dazu fehlen. Schade, daß das Genie solche Bahnen eingeschlagen hat, ich kann die Theilnahme an dieser Musik nicht verbannen. Ich stehe damit leider wie der deutsche Bund zu den zwei Großmächten.«³⁵

Rosa von Milde hält sich in ihren Briefen mit Kritik nicht zurück und schreckt damit auch vor dem Großherzog nicht zurück. »Ein Hinweis auf die Beschränktheit der weimarischen Verhältnisse, den ich allerdings gegeben habe, verletzt seine Eitelkeit, das habe ich wiederholt bemerken können.«³⁶ Im Mai 1867 als sie ihren Abschied beim Großherzog einreicht, schreibt sie: »Wenn es ein unbestreitbarer Gewinn ist, schwere Entschließungen rasch auszuführen, so gebührt der allgemein anerkannten Rücksichtslosigkeit Dingelstedt's diesmal der Preis, mir dazu verholfen zu haben.«³⁷

34 Milde: *Ein ideales Künstlerpaar*, S. 214.

35 Ebd., S. 250.

36 Ebd., S. 309.

37 Ebd., S. 316.

Es muss für ein Theater und einen Hof, welcher einen solch' großen Wert auf die Aufführung von Werken Richard Wagners legte, einen herben Verlust dargestellt haben, die Sängerin zu verlieren. Dies zeigt sich vielleicht auch daran, dass in der Besetzung der Rollen der Elsa, Senta oder Elisabeth, welche Rosa von Milde dargestellt hatte, in den folgenden Jahren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nie wieder eine Kontinuität herrschte wie von 1849 bis 1867. Heinrich Marr resümiert über die Ära Milde in einem Brief an Rosa von Milde folgendermaßen:

»Ihre Elisabeth ist die Krone Ihrer Leistungen und wird als solche unerreichbar bleiben, das habe ich seit den elf Jahren, die verflossen sind seit ich Weimar verließ, durch häufige Vergleiche oft bestätigt gefunden. Schon oft habe ich gewünscht, Sie und Milde noch einmal in ›Tannhäuser‹ und ›Fliegenden Holländer‹ zu sehen und zu hören [...]. Ich habe diesen Genuß kennen gelernt und danke noch jetzt dem edelsten Künstlerpaar. So wenig Ihre Elisabeth erreichbar ist, eben so wenig ist es Milde's ›Wolfram‹ und ›Holländer‹. Brächten auch viele Sänger eben so schöne, und viel gewaltigere Stimmen dem ›Holländer‹ zu, den Adel der Milde'schen Leistung besitzt keiner.«³⁸

Doch das Ehepaar von Milde sollte Weimar noch weit über seine aktive Zeit auf der Bühne auf andere Art und Weise erhalten bleiben. Am Ende seines Aufsatzes über Wagners *Der fliegende Holländer* schreibt Liszt: »Die neue Kunstgattung kann aber ihres vollen Glanzes nur durch andere Interpreten theilhaftig werden, als die gegenwärtig ausübenden Künstler. In Deutschland muss sich eine Gesangsschule bilden, denn im Augenblick besitzt es kaum Sänger.«³⁹ Im weiteren Verlauf nennt er einige Sänger, welche sich seiner Meinung nach um Wagners Werke in vorbildlicher Weise verdient gemacht haben. Neben Wilhelmine Schröder-Devrient und Joseph Tichatschek sind hier nur noch die Mildes erwähnt, welche »vorzugsweise Wagner'sche Schöpfungen mit der rühmlichsten Liebe und Gewissenhaftigkeit darstellen; Beide können in denselben durch nobles Spiel und pathetische Declamation als Muster gelten.«⁴⁰

38 Ebd., S. 314.

39 Liszt, Franz: »Wagner's Fliegender Holländer«, in: Redepenning, Dorothea/Schilling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 68-114, hier: S. 112.

40 Ebd., S. 114.

Die 1872 unter der Leitung von Carl Müllerharten gegründete Orchesterschule wurde 1880 um mehrere Fächer – darunter Sologesang – erweitert. Die ersten Lehrer dieses neuen Fachs waren Feodor und Rosa von Milde. Als Gesangslehrer in Weimar waren sie nun in der Lage, auch ihr Wissen um die Ausgestaltung der Rollen Wagners weiterzugeben. Zu ihren Schülern zählten ihre Söhne Rudolf und Franz von Milde, wobei letzterer von 1906 bis 1926 Professor an der Akademie der Tonkünste in München war. Vielleicht ließe sich, daran anknüpfend, eine Linie von Milde'schen Gesangstraditionen bis in die Gegenwart verfolgen. In jedem Fall zeigt dieses Beispiel einmal mehr, dass die Sänger, welche in Weimar in Wagner-Rollen auftraten, in ihrer Wirkung nicht auf Weimar beschränkt blieben. Diese Wirkungen können in synchroner – also auf den Moment beschränkt, in dem Sänger wie Tichatschek oder Beck ihre Kontakte zu Intendanten und Fürsten nutzten, um Wagners Werk zu verbreiten und zu bewerben –, jedoch auch in diachroner Betrachtung beobachtet werden, nämlich über einen langen Zeitraum hinweg mittels der Weitergabe ihres Wissens an kommende Sängergenerationen, wie es das Beispiel des Ehepaars Milde zeigt. Es wird allerdings deutlich, inwiefern Sänger an Hoftheatern durch die politischen Entwicklungen ihres Umfelds mitbeeinflusst wurden, wie es der Fall Tichatschek belegt. In jedem Fall lohnt es sich, die Sänger und Sängerinnen von Wagners Werken im Blick zu behalten, bilden sie doch wichtige Bindeglieder des Kulturtransfers bei der Verbreitung der Werke Wagners mit Einflussmöglichkeiten, die über die bloße Darstellung auf der Bühne hinausgehen.

Literatur

- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 7/III), Bd. 7/III, Mainz 1998.
- Dürrer, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 11, Wiesbaden u. a. 1999.
- Genast, Eduard: *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit*, Stuttgart 1904.
- Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), Bestand Liszt, GSA 59/31,6.
- Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*, 2 Bde., München 1969 (1963).

- Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Bd. IV/3, Regensburg 1968.
- Milde, Franz von: *Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit*, Bd. 1, Leipzig 1918.
- o. A.: »Tagesgeschichte« in: *NZfM*, Jg. 20, Bd. 38 (Nr. 9, 25. Februar 1853), S. 97f.
- Redepenning, Dorothea/Schiling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989.
- Reuter-Wagner-Museum Eisenach (RWM), alte Inv.-Nr.: 365, 409, 410, 411, 412 u. 695 sowie Inv.-Nr. 4279, 4282 u. 4292.
- Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Mscr. Dresd. App. 310, 269.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe (SBr)*, Bd. 5, Leipzig 1979.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen (SSD)*, 12 Bde., Leipzig 60. J. [1911].
- Weißheimer, Wendelin: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen*, Stuttgart u. Leipzig 1898.

Liszts Besuch bei Wagner 1856: Eine produktive Begegnung

Rainer Kleinertz

Künstlerbiographien pflegen – mal mehr, mal weniger kritisch – die Perspektive ihres jeweiligen Heros einzunehmen. Die Ereignisse und handelnden Personen sind um diesen herum gruppiert. So erscheint Franz Liszt in der Wagner-Literatur für gewöhnlich als der helfende Freund des ›Meisters‹, der sich für dessen Werk selbstlos eingesetzt hat.¹

In der Tat hatte Liszt durch die Aufführungen des *Tannhäuser* in Weimar und dann vor allem die Uraufführung des *Lohengrin* 1850 einen wesentlichen Anteil daran, dass Wagner mit seinen immerhin 37 Jahren zu einem zunächst überregional, dann allmählich sogar international bekannten Komponisten aufstieg, obwohl es außerhalb Dresdens und dann – ab 1849 – Weimars kaum Aufführungen seiner Werke gab. Untersuchungen zu wechselseitigen kompositorischen Beeinflussungen blieben jedoch punktuell und erschöpften sich zumeist in harmonischen Bezügen wie dem *Tristan*-Akkord, von dem gelegentlich behauptet wurde, er sei von Liszt beeinflusst.²

Bei genauerer Betrachtung ergibt sich jedoch ein weitaus komplexeres Bild. Die auf Weimar fokussierte Zusammenarbeit bei den Aufführungen von *Tannhäuser* und *Lohengrin* erlebte zunächst einige Rückschläge. Wagner konnte nicht begreifen, dass Liszt sich seinem vermeintlich historisch not-

1 Als prominente Beispiele seien genannt: Glasenapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig 1876-1911; Gutman, Robert W.: *The Man, His Mind, and His Music*, New York 1968; Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München u. Zürich 1980.

2 So bspw. bei Rehding, Alexander: »Liszt und die Suche nach dem ›TrisZtan«-Akkord«, in: *Acta Musicologica* 72/2 (2000), S. 169-188.

wendigen Weg hin zum »Drama« nicht anschließen wollte,³ während Liszt als Komponist von Klavier- und Orchestermusik von Wagner über den *Lohengrin* hinaus schon deshalb nicht beeinflusst wurde, weil er bis zur Übersendung der *Rheingold*-Partitur im Oktober 1854 keine einzige Note von Wagner kennenlernen konnte. Umgekehrt sandte Liszt Wagner die Partituren seiner Symphonischen Dichtungen erst 1856 zu.

Liszts großes Projekt für den »Musenwitwensitz«⁴ Weimar war das einer Goethe-Stiftung, die der kleinen thüringischen Residenzstadt den alten Glanz der Goethe-Zeit zurückbringen sollte.⁵ Wagner musste Deutschland nach seiner Beteiligung am Dresdner Maiaufstand 1849 verlassen und lebte ab 1850 in Zürich. Der Uraufführung des *Lohengrin* konnte er nicht beiwohnen, und die publizistische Tätigkeit Liszts für *Lohengrin* und *Tannhäuser* verfolgte er mit zunehmender Distanz.⁶ Obwohl Wagner steckbrieflich gesucht wurde, konnte Liszt den Weimarer Hof dazu bewegen, Wagner einen Kompositionsauftrag für sein neues Projekt einer Oper über Siegfrieds Tod (der späteren *Götterdämmerung* der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*) zu er-

3 Entsprechend schrieb Wagner am 22. Mai 1851 an Liszt: »Mich hat Raff's oper [König Alfred war am 9. März 1851 in Weimar uraufgeführt worden] ungemein gefreut: seht, so ist's schön! nun aber weiter – und gerade herausgesagt: *Du mußt auch mit daran*. Schreib eine oper für Weimar – ich bitte Dich darum: schreibe sie grade für die kräfte, wie sie dort vorhanden sind, und eben durch Deine arbeit gehoben, veredelt und erweitert werden sollen«, zitiert nach Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979, S. 54f.

4 In Heinrich Heines »Der Tannhäuser. Eine Legende« heißt es: »Zu Weimar, dem Musenwitwensitz, / da hört' ich viel Klagen erheben, / man weinte und jammerte: Goethe sei tot, / und Eckermann sei noch am Leben!«, zitiert nach Heine, Heinrich: »Der Tannhäuser. Eine Legende. (Geschrieben 1836).«, in: Ders.: *Neue Gedichte*, Hamburg 1844, S. 111-128, hier: S. 126.

5 Zu diesem Projekt siehe Altenburg, Detlef/Schilling-Wang, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Wiesbaden 1997.

6 So schrieb Wagner am 22. Oktober 1850 an Theodor Uhlig: »Mir kommt diese rastlose bemühung Lizst's, das feuer meiner berühmtheit mit teufel's gewalt anzublasen, recht rührend, zugleich aber auch sehr komisch vor. Meine Weimaraner bilden sich ein, durch ihre kluge fürsorge mir den weg zum größeren publikum bahnen zu können.«, Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 3, Leipzig 1975, S. 452; vgl. hierzu auch Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989, S. 268-272.

teilen.⁷ Vor diesem Hintergrund kommt den beiden Begegnungen von 1853 und 1856 besondere Bedeutung zu.

Der erste Besuch Liszts in Zürich im Jahr 1853 war recht kurz: Liszt kam am 2. Juli in Zürich an, am 6. Juli brachen beide mit Georg Herwegh zu einem Ausflug an den Vierwaldstättersee auf, wonach Liszt bereits am 10. Juli wieder abreiste. Zwar wurde gelegentlich behauptet, Liszt habe Wagner bei diesem Besuch die »ersten seiner symphonischen Dichtungen«⁸ vorgespielt, doch gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal diese Gattungsbezeichnung. Für Musik kann insgesamt nur wenig Zeit gewesen sein.

Anschließend kam es im Oktober 1853 zu einer gemeinsamen Reise nach Paris, an der auch Liszts Lebensgefährtin, Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, mit ihrer Tochter Marie teilnahm. Wagner erwartete Liszt zunächst am 6. Oktober in Basel, von wo sie am 9. Oktober in Paris eintrafen. Liszt reiste am 20. Oktober wieder ab. Der Aufenthalt schien für Wagner eher irritierend gewesen zu sein. Seine Frau Minna bat er nachdrücklich erst nach Liszts Abreise nach Paris zu kommen.⁹ In *Mein Leben* lautet sein Fazit:

7 Vgl. die Briefe Wagners an Uhlig vom 10. Mai 1851 und an den Weimarer Intendanten Ferdinand Freiherr von Ziegeler vom selben Tag in: SBr, Bd. 4, S. 42-47; vgl. ferner Breig, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 29/I), Bd. 29/I, Mainz 1976, S. 38-43.

8 Gregor-Dellin: *Richard Wagner*, S. 372; die Angabe geht zurück auf Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*, Bd. 2, München 1963, S. 508: »Jetzt genoß ich denn zum ersten Male die Freude, meinen Freund auch als Komponist näher kennenzulernen. Neben manchen berühmt gewordenen neueren Klavierstücken von ihm, gingen wir auch mehrere seiner soeben vollendeten Symphonischen Dichtungen, vor allem seine Faust-Symphonie mit großem Eifer durch. Den Eindruck, welchen ich hiervon empfing, hatte ich später Gelegenheit, in einem veröffentlichten Schreiben an *Marie von Wittgenstein* ausführlich zu bezeichnen.« Wagner verwechselt hier in der Erinnerung offenkundig die beiden Besuche, denn Liszts *Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* wurde erst 1854 komponiert und den offenen Brief an Marie von Sayn-Wittgenstein schrieb Wagner erst 1857, nach der Begegnung mit Liszt im Jahr 1856. In einem Brief an Carolyne von Sayn-Wittgenstein vom 3. Juni 1854 erwähnt Wagner: »Könnte ich seine ›Symphonischen Dichtungen‹ hören! Das ist fast das Ganze, was ich ihm zurufen möchte! – Meine Sehnsucht darnach ist gross«, zitiert nach Bauer, Hans Joachim (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 6, Leipzig 1986, S. 141. Demzufolge kannte Wagner diese Werke Liszts zuvor noch gar nicht.

9 Vgl. Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979, S. 376 sowie S. 447f.

»Sehr ermüdet und ruarlos und schließlich auf das äußerste und ärgerlichste aufgeregt, verließ ich gegen Ende Oktober mit *Minna* Paris, ohne zu begreifen, zu welchem Zwecke ich schließlich dort so viel Geld ausgegeben hatte.«¹⁰

Der zweite Besuch in Zürich dauerte wesentlich länger. Liszt traf am 13. Oktober 1856 in Zürich ein. Wenige Tage später folgten die Fürstin und ihre Tochter. Erst sechs Wochen später, am 27. November, nach einem denkwürdigen gemeinsamen Konzert in St. Gallen, gingen Liszt und Wagner wieder getrennte Wege. Martin Gregor-Dellin handelt in seiner Wagner-Biographie diesen Besuch auf kaum mehr als zwei Seiten ab. Biographie wird hier zur Anekdote: »Blutsbruder Franz spielte ihm die vollendete symphonische Dichtung ›Dante‹ vor, und er war von ihrer neuartigen Freiheit im Umgang mit Form und Harmonik sehr beeindruckt.«¹¹

Tatsächlich wird man diesen Besuch als eine der wichtigsten und folgenreichsten Begegnungen zweier Künstler des 19. Jahrhunderts werten müssen. Im Verlauf dieser Wochen machte Liszt Wagner mit seinen Symphonischen Dichtungen und seinen beiden Symphonien bekannt, während es umgekehrt zu einer improvisierten Aufführung des ersten Akts der *Walküre* kam mit Wagner als Siegmund und Hunding und Liszt am Klavier.¹²

Kurz darauf beschloss Wagner, die Arbeit an seinem *Ring des Nibelungen* zu unterbrechen und sich der Ausarbeitung des Textes und der Musik zu *Tristan und Isolde* zu widmen. Neben Wagners finanziellen Problemen und der Absage des Verlags Breitkopf & Härtel, den *Ring des Nibelungen* zu verlegen,¹³ wurde dies vor allem mit dem Einfluss Arthur Schopenhauers in Verbindung gebracht.¹⁴ Dessen Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (erschienen zuerst im Jahre 1819 in Leipzig) hatte Wagner 1854 tief beeindruckt.

10 Gregor-Dellin: *Wagner. Mein Leben*, S. 518.

11 Ebd., S. 409; gemeint ist die *Dante-Symphonie*.

12 Die Partie der Sieglinde sang Emilie Heim, vgl. ebd., S. 411.

13 Vgl. Deathridge, John et al.: *Wagner-Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen* (WWV), Mainz u. a. 1986, S. 443.

14 So beispielsweise bei Deathridge, John: Art. »Tristan und Isolde«, in: Vazsonyi, Nicholas (Hg.): *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, Cambridge 2013, S. 593-602. »Under the influence of a more complex understanding of Schopenhauer's major philosophical writings he decided to create a drama of greater existential complexity.«, ebd., S. 595; vgl. hierzu auch den in der Folge zitierten Brief Wagners an Liszt vom 16. (?) Dezember 1854, in: SBR, Bd. 6, S. 299.

In *Mein Leben* schrieb er: »Es war wohl zum Teil die ernste Stimmung, in welche mich Schopenhauer versetzt hatte und die nun nach einem ekstatischen Ausdrucke ihrer Grundzüge drängte, was mir die Konzeption eines ›*Tristan und Isolde*‹ eingab.«¹⁵ Zwar scheint ein Brief an Liszt von Mitte Dezember 1854, in dem Wagner dem Freund von seiner Schopenhauer-Lektüre berichtet und zugleich die »musikalische Conception« eines »*Tristan und Isolte*« erwähnt, die er »im Kopfe« entworfen habe,¹⁶ die Aussage in *Mein Leben* zu bestätigen, doch führte dies allem Anschein nach zunächst noch zu keiner schriftlichen Fixierung des Schaffensprozesses. Diese setzte erst nach der Begegnung mit Liszts symphonischen Werken im Herbst 1856 ein.¹⁷

*

Wenige Monate vor seinem zweiten Besuch sandte Liszt Wagner die soeben bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partituren seiner ersten sechs Symphonischen Dichtungen zu.¹⁸ Nachdem Liszt während des Aufenthalts in Zürich Wagner diese Werke und seine beiden Symphonien¹⁹ (oder zumindest Auszüge daraus) auf dem Klavier vorgespielt hatte,²⁰ weckte schließlich die Aufführung von zwei Symphonischen Dichtungen – *Les Préludes* und *Orpheus* – in dem erwähnten Konzert in St. Gallen am 23. November 1856 unter Liszts Leitung Wagners tiefe Bewunderung insbesondere für *Orpheus*. Wenige Tage später schrieb Wagner an Hans von Bülow:

»Liszt's neue Kompositionen haben mich ganz gewonnen: die Esel – und das sind sie ziemlich alle – werden lange zu thun haben, ehe sie dieses Phänomen

15 Gregor-Dellin: *Wagner. Mein Leben*, S. 523.

16 Vgl. Brief an Franz Liszt vom 16. (?) Dezember 1854, in: SBr, Bd. 6, S. 299.

17 Vgl. WWV, S. 443; im selben Brief vom 16. (?) Dezember 1854 bittet Wagner Liszt um Übersendung seiner Symphonischen Dichtungen und seiner *Faust-Symphonie*, die ihm offensichtlich noch immer unbekannt waren: »Wann sehe ich Deine Symphonischen Dichtungen? – Deinen Faust? –«, zitiert nach SBr, Bd. 6, S. 299.

18 Vgl. den Brief von Wagner an Liszt vom 16. Mai 1856, in: Bauer, Hans Joachim (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 8, Leipzig 1991, S. 62f. Es handelte sich um die Partituren von *Tasso. Lamento e Trionfo*, *Les Préludes*, *Prometheus*, *Orpheus*, *Mazeppa* und *Festklänge*.

19 *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* und *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*; beide wurden erst 1857 uraufgeführt.

20 Vgl. Gregor-Dellin: *Wagner. Mein Leben*, S. 551f. sowie S. 553.

unterbringen. Mir ist es klar und nah', selbst da wo ich ihm ferner stehe, und ich bin über den eminenten Werth seiner Schöpfungen mit mir ohne allen Widerspruch einig. In St. Gallen – wo man eine Art Musikfest für uns bereite- te – führte er mir seinen Orpheus u. die *Préludes* auf, von denen ich den ers- teren für ein ganz einziges Meisterwerk von der höchsten Vollkommenheit halte. Auch die *Préludes*, denen ich nur etwas mehr Originalität des Haupt- motives wünschte sind schön, frei und nobel.«²¹

Dieselbe Bewunderung für *Orpheus* äußerte er einen Tag später, am 30. No- vember 1856, auch gegenüber Otto Wesendonck in Paris:

»Um Ihnen nur von Angenehem zu melden, theile ich Ihnen den guten Aus- fall des Concertes mit. *Liszt's* ›Orpheus‹ hat mich tief eingenommen: diess ist eine der schönsten, vollendetsten, ja unvergleich[lich]sten Tondichtungen: der Genuss des Werkes war für mich gross! Verdienstlicher für das Publikum waren die ›*Préludes*‹, sie mussten wiederholt werden.«²²

Die leicht kritische Einstellung gegenüber den effektvolleren *Préludes* macht die Bewunderung für *Orpheus* umso glaubwürdiger. Dieses Werk schien Wagner in besonderer Weise angesprochen zu haben.

Die erste datierte Skizze zu *Tristan und Isolde* stammt vom 19. Dezember 1856 und ist überschrieben: »(Liebesscene. Tristan / u. Isolde)«²³. Am selben Tag schrieb Wagner an Marie von Sayn-Wittgenstein, dass er am *Siegfried* komponieren wollte »und unversehens in den Tristan kam. Vorläufig Musik ohne Worte.«²⁴ Und das »mit einem melodischen Faden, der sich, als ich's lassen wollte, immer wieder von neuem ansponn, so daß ich den ganzen

21 Brief an Hans von Bülow vom 29. November 1856, in: SBR, Bd. 8, S. 204.

22 Brief an Otto Wesendonck vom 30. November 1856, in: ebd., S. 211f.

23 WWV, S. 433 (Einzelskizzen I e); siehe hierzu auch Bailey, Robert: *The Genesis of ›Tristan und Isolde‹ and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the First Act*, Ann Arbor (MI) 1969, S. 33-41; Kleinertz, Rainer: »Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan und Isolde*«, in: Gibbs, Christopher/Gooley, Dana (Hg.): *Franz Liszt and His World*, Princeton 2006, S. 231-254, hier: S. 245-249.

24 SBR, Bd. 8, S. 230; vgl. hierzu WWV, S. 443. Wagners Bemerkung schließt vorherige Text- skizzen zu *Tristan und Isolde* nicht aus. Die notierte melodische Linie war aber jedenfalls noch textlos.

Tag hätte dran fortspinnen können.«²⁵ Bald darauf, in einem anscheinend im Januar 1857 geschriebenen Brief an dieselbe Empfängerin, ist erneut von *Tristan* die Rede: »Im 2. Act des *Tristan* – doch davon erfahren Sie jetzt noch nichts. Da ist Alles nur erst noch Musik.«²⁶

Und gegenüber Liszt ist am 8. Februar 1857 von einem Brief an Marie von Sayn-Wittgenstein mit dem Titel »Orpheus« die Rede:

»Dem Lieben Kinde sag', dass sie nächstens – bald – einen Brief von mir bekommen soll, wie sie ihn wünscht, aber nicht über ›indische Poesie‹ (drolliger Einfall!) sondern darüber, wovon mir das Herz voll ist, und dem ich nichts anders als den Namen ›Orpheus‹ geben werde. Dazu muss ich aber in recht guter Stimmung sein.«²⁷

Den angekündigten Brief scheint Liszt kurz darauf an Marie von Sayn-Wittgenstein gesandt zu haben.²⁸ Datiert auf den 15. Februar 1857 erschien er ohne Angabe der Adressatin am 10. April 1857 unter dem Titel »Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt« in der *NZfM*.²⁹ Dort waren seit 1854 eine

25 SBr, Bd. 8, S. 230.

26 Ebd., S. 251.

27 Ebd., S. 258. Mit der »indischen Poesie« war wahrscheinlich Wagners Projekt einer buddhistisch geprägten Oper mit dem Titel *Die Sieger* gemeint, von dem er Marie von Sayn-Wittgenstein in seinem Brief vom Januar erzählt hatte, vgl. ebd., S. 251.

28 Vgl. ebd., S. 265-281.

29 Wagner, Richard: »Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt«, in: *NZfM*, Jg. 24, Bd. 46 (Nr. 15, 10. April 1857), S. 157-163. Der Aufsatz erschien zudem als Separatabdruck unter dem Titel *Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen*. (Abdruck aus Nr. 15 des 46. Bandes der »Neuen Zeitschrift für Musik.«), Leipzig 1857. Liszt sandte mehrere Exemplare dieses Sonderabdrucks an Mihály Mosonyi in Pest mit der Bitte um Weitergabe an einige Freunde; vgl. Bónis, Ferenc: »Liszt- und Wagner-Briefe an Mosonyi in Kodály's wissenschaftlicher Bearbeitung«, in: *Mf* 39 (1986), S. 317-334, hier: S. 324. Ein längerer Auszug aus Wagners Brief erschien unter dem Titel »Ueber musikalische Form. Von Richard Wagner« in den von Leopold Alexander Zellner in Wien herausgegebenen *Blättern für Musik, Theater und Kunst* 3 (Nr. 30, 15. April 1857), S. 117f. Die Fassung der *NZfM* hat Wagner ohne Datum und ohne wesentliche Änderungen in seine *Gesammelten Schriften und Dichtungen* aufgenommen: Wagner, Richard: »Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen. (Brief an M. W.)«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (GSD), Bd. 5, Leipzig 1872, S. 182-198; vgl. hierzu auch Döge, Klaus: »Ich konnte es mit dem besten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Person zu sprechen«. Richard Wagner und die *NZfM*«, in: Beiche, Michael/Koch, Armin (Hg.): »Eine neue poetische Zeit«. 175 Jahre »Neue Zeitschrift

ganze Reihe von Artikeln Liszts erschienen, mit denen er allem Anschein nach auf Robert Schumanns kurzen Beitrag »Neue Bahnen« von 1853 reagierte.³⁰ Der gerade zwanzigjährige Johannes Brahms hatte sich 1853 zwei Wochen lang bei Liszt in Weimar aufgehalten, was allem Anschein nach mit einem Zerwürfnis endete. Der anschließende Besuch bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf war für Schumann der Anlass, Brahms unter dem Titel »Neue Bahnen« als vollendetes Genie anzukündigen und gleichzeitig mit Liszt und den von ihm protegierten Komponisten abzurechnen. Schumann nannte zunächst einige »vielversprechende« Talente der letzten zehn Jahre, ließ aber den von ihm selbst 1835 gelobten Hector Berlioz ebenso unerwähnt wie Wagner und Liszt.³¹ Liszt sah sich veranlasst, hierauf nicht nur mit Hinweisen auf seine eigene Tätigkeit in Weimar zu reagieren, wo er sich mit den Aufführungen der *Szenen aus Goethes Faust* und der Musik zu George Gordon Lord Byrons *Manfred* op. 115 gerade auch für Schumann eingesetzt hatte, sondern auch mit Beiträgen über Berlioz und Wagner, darunter einem längeren Aufsatz über den *Fliegenden Holländer* und einer kurzen Ankündigung zu *Rheingold*.³²

Nur zwei Monate nach dem Erscheinen seines offenen Briefes, am 18. Juni 1857, notierte Wagner im zweiten Gesamtentwurf seines *Siegfried* zu

für Musik«. Bericht über das Symposion am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf (Schumann Forschungen 14), Mainz u. a. 2013, S. 363-377 sowie Kleinertz, Rainer: »Richard Wagners offener Brief über Franz Liszts symphonische Dichtungen (1857) und die Komposition von *Tristan und Isolde*«, in: Cascudo García-Villaraco, Teresa (Hg.): *Nineteenth-Century Music Criticism*, Turnhout 2017, S. 473-493.

- 30 Vgl. Schumann, Robert: »Neue Bahnen«, in: *NZfM*, Jg. 20, Bd. 39 (Nr. 18, 28. Oktober 1853), S. 185f.
- 31 Vgl. hierzu Kleinertz, Rainer: »Eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie« – Vom Gegenstand »romantischer« Musik«, in: Breuninger, Renate/Yaremko, Roman (Hg.): *Schönes Denken. Grenzgänge zwischen Philosophie und Kunst* (Bausteine zur Philosophie 34), Ulm 2014, S. 127-148, hier: S. 140ff.
- 32 Vgl. Liszt, Franz: »Wagner's *Fliegender Holländer*«, in: *NZfM*, Jg. 21, Bd. 41 (Nr. 12, 15. September 1854), S. 121-125; ebd. (Nr. 13, 22. September 1854), S. 133-140; ebd. (Nr. 14, 29. September 1854), S. 145-150; ebd. (Nr. 15, 6. Oktober 1854), S. 157-165 sowie ebd. (Nr. 16, 13. Oktober 1854), S. 169-178.; Ders.: »Richard Wagner's *Rheingold*«, in: *NZfM*, Jg. 22, Bd. 42 (Nr. 1, 1. Januar 1855), S. 1-3; eine kritische Neuausgabe erschien in: Redepenning, Dorothea/Schilling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 68-117. Zu Liszts Beiträgen für die *NZfM* seit 1854 siehe Kleinertz, Rainer: »Franz Liszts Beiträge für die *Neue Zeitschrift für Musik*«, in: Beiche/Koch: »Eine neue poetische Zeit«, S. 331-349.

Beginn des zweiten Aufzuges: »Tristan bereits beschlossen«³³. Am 9. August unterbrach Wagner dann tatsächlich die Arbeit am *Ring* (am Ende der Orchesterskizze des zweiten Aufzuges von *Siegfried*) und wandte sich *Tristan und Isolde* zu.³⁴ Keines seiner Werke entstand in so kurzer Zeit: Bereits am 6. August 1859 war die Komposition abgeschlossen. In einem Brief an Eduard Devrient vom 14. September 1859 bemerkte Wagner: »Ich kündige Ihnen meine Partitur als die *musikalischeste* an, die ich je geschrieben habe und je schreiben werde. Die dramatische Wahrheit und unmittelbarste Bezüglichkeit ist hier vollkommen Eines mit einem völlig musikalisch-fließenden Tongewebe geworden.«³⁵

*

In seinem offenen Brief erwähnt Wagner zunächst Liszts Entwicklung vom Virtuosen zum Komponisten symphonischer Werke. Als Bindeglied sieht Wagner hier die Beethoven-Interpretationen Liszts, die ihn bereits als nicht nur reproduzierenden, sondern wahrhaft produzierenden Künstler gezeigt hätten.³⁶ In den letzten zehn Jahren scheine Liszt nun auf der Höhe seiner künstlerischen Schöpferkraft angelangt zu sein. Ausgehend von Liszts Symphonischen Dichtungen widmet sich Wagner dann der Frage der »Form« und der »Formen« – Wagner gebraucht sowohl den Singular als auch den Plural³⁷ – der Instrumentalmusik:

33 WWV, S. 443.

34 Vgl. ebd., S. 382 (WWV 86C, Musik II und III).

35 Dürrer, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 11, Wiesbaden u. a. 1999, S. 233.

36 Vgl. Wagner: »Ein Brief«, S. 158f.; Wagner greift damit eine Argumentationslinie auf, die Liszt selbst bereits in den 1830er Jahren im Kontext seiner Rivalität mit Sigismund Thalberg geprägt hatte und die u. a. auch von Heinrich Heine übernommen worden war; vgl. hierzu Kleinertz, Rainer: »Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt:–Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt«, in: *Heine-Jahrbuch* 37 (1998), S. 107-139, hier: S. 111ff.; vgl. ferner Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000, S. 463-471.

37 Vgl. hierzu auch Newcomb, Anthony: »The Birth of Music out of the Spirit of Drama. An Essay in Wagnerian Formal Analysis«, in: *19th-Century Music* 5/1 (1981), S. 38-66, hier: S. 40f.

»Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Liszt'schen Orchesterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als ›symphonische Dichtung‹ an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen.«³⁸

Den Ursprung dieser neuen Werke Liszts sieht Wagner zu Recht in der Ouvertüre. Diese verdanke ihre Form ebenso wie die Symphonie dem Tanzsatz, beziehungsweise dem Marsch. Dieser »formelle Kern der Symphonie«³⁹ zeige sich noch immer im Menuett oder Scherzo. Während diese – modern ausgedrückt – Quadratur des Tonsatzes und dessen symmetrische Entsprechungen in den Symphonien Beethovens zu völliger Übereinstimmung gelangt wären, mussten sie in der Ouvertüre, wo es eine Idee zu entwickeln galt, störend wirken. Als prominentes Beispiel führt Wagner Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* Nr. 3 (op. 72b) an, in der Beethoven nach dem die Rettung verheißenden Trompetensignal des ›Mittelsatzes‹ den ersten Teil (als Reprise) wiederholt:⁴⁰

»Wer aber sehen will, der ersehe gerade an dieser Ouverture, wie nachtheilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden mußte; denn wer, wenn er zum Verständniß eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin rechtgeben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Theiles nach dem Mittelsatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar umsomehr, als in allen übrigen Theilen und namentlich am Schlusse die dramatische Entwicklung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist? Wer Unbefangenheit und Geist genug hat, dies einzusehen, wird nun aber zugestehen müssen, daß dieser Uebelstand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, somit aber die Ouverturenform, d. h. die nur motivirte, ursprüngliche, symphonische Tanzform umgestoßen,

38 Wagner: »Ein Brief«, S. 159.

39 Ebd., S. 160.

40 Auf diesen Sachverhalt wies Wagner noch einmal 1879 in einem Aufsatz hin; siehe Wagner, Richard: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, in: Voss, Egon (Hg.): *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, Stuttgart 1996, S. 191-212, hier: S. 196f.

und hiervon der Ausgang zur Bildung einer neuen Form genommen worden wäre.«⁴¹

Diese neue Form sei notwendigerweise eine »jedesmal durch den Gegenstand [...] geforderte«⁴², also durch ein »dichterisches Motiv«⁴³. Hatte Wagner in *Oper und Drama* (erschienen in Leipzig bei J. J. Weber im Jahre 1852) noch jede Art von Programmmusik kategorisch abgelehnt,⁴⁴ so räumt er hier erstmals die Möglichkeit einer künstlerisch sinnvollen »Programm-
musik«⁴⁵ – er selbst gebraucht hier diesen Begriff – ein.

Anscheinend erkannte Wagner nicht zuletzt in Liszts *Orpheus* die Lösung eines Problems, das ihn seit den ersten Skizzen und Entwürfen für den *Ring* beschäftigt hatte:⁴⁶ Wie konnte man die mehr oder weniger regelmäßige Periodenstruktur von Musik vermeiden, ohne einerseits »formlos« im Sinne einer Art beständigen Accompagnato-Rezitativs zu werden oder andererseits zwischen mehr oder weniger »geschlossenen« Arien oder Ariosi und dramatischer Entwicklung in rezitativischen Abschnitten zu unterscheiden?⁴⁷

In den Symphonischen Dichtungen Liszts zeigte sich ihm nun eine »neue [...] Form«, die die »ursprüngliche, symphonische Tanzform« umstieß:⁴⁸

41 Wagner: »Ein Brief«, S. 160; »nur motivirte« ist ein vermutlich unvollständiger Zusatz des Drucks. Im Briefentwurf fehlt er. Dort heißt es: »d. h. die ursprüngliche, symphonische Tanzform«, SBr, Bd. 8, S. 274. Möglicherweise sollte der Zusatz eigentlich lauten: »die nur musikalisch motivierte«, im Gegensatz zu der anschließend von Wagner angesprochenen vom Gegenstand geprägten Form. Ähnlich hatte sich Wagner in *Oper und Drama* zur Opernarie geäußert: »Das Zusammenhängende in diesen Formen bestand darin, daß ein von vornherein fertiges Thema mit einem zweiten Mittelthema abwechselte und nach musikalisch motivierter Willkür sich wiederholte«, Kropfinger, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Oper und Drama*, Stuttgart 1984, S. 361f.

42 Wagner: »Ein Brief«, S. 160.

43 Ebd.

44 Vgl. Kropfinger: *Wagner. Oper und Drama*, S. 78.

45 Wagner: »Ein Brief«, S. 160.

46 Vgl. WWV, S. 397.

47 Von dieser Unterscheidung war noch die Partitur der *Walküre* nicht frei: Während die großen Dialoge des zweiten Aufzugs weitgehend eine Art Accompagnato-Rezitativ mit emphatischen Orchestereinwürfen und gelegentlichen Zwischenspielen darstellen, treten im ersten und dritten Aufzug arienhafte Gesänge wie »Winterstürme wichen dem Wonnemond« oder Wotans Abschied von Brünnhilde hervor.

48 Beide Zitate in Wagner: »Ein Brief«, S. 160.

»Wir erkannten nun die Marsch- und Tanzform als so unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik, und sahen durch diese Form, selbst in den complicirtesten Tonwerken jener Art, die Regel aller Construction noch in der Weise festgestellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Uebergang zur Formlosigkeit angesehen und deßhalb von dem kühnen Beethoven selbst zu seinem anderweitig größten Nachtheil vermieden werden mußte. [...] Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz mit allen diesen Actus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen ein würdigeres Motiv sei zur Formgebung, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus u. s. W.«⁴⁹

Diese neue »Formgebung« war für Wagner der zentrale Punkt, dessen Formulierung ihm, wie er selbst einräumt, offensichtlich schwerfiel:

»Nun hierüber wird niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren individualisirten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da bisher ohne sie jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppieren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei?«⁵⁰

Mit den »niederen, generellen Formmotiven« dürften grundlegende Verfahren wie Wiederholung – auf verschiedenen Ebenen – und Sequenzierung, vielleicht auch motivisch-thematische Arbeit gemeint sein. Anscheinend ging es Wagner um das Problem der kompositorischen Umsetzung eines konkreten Gegenstandes – beispielsweise der »Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus« – mit Hilfe »allgemein verständlich[er]« Formprinzipien der Instrumentalmusik. Die Schwierigkeiten lägen hierbei weniger bei der Musik, denn diese habe bereits in ihrer traditionellen (Sonaten-)Form »Unerhörtes« geleistet, sondern darin, dass der Komponist die »dichterisch-musikalische Fähigkeit« besitzen müsse, den »dichterischen Gegenstand« so anzuschauen, dass

49 Ebd., S. 161.

50 Ebd.

er hieraus eine »verständliche musikalische Form« gestalten könne.⁵¹ Die Lösung dieses Problems gesteht Wagner Liszt zu und als konkretes Beispiel scheint dabei *Orpheus* im Vordergrund gestanden zu haben.

*

Fragt man danach, welche Besonderheit von *Orpheus* Wagners Bewunderung hervorgerufen haben mag, so fällt zunächst eine außergewöhnliche Einheitlichkeit auf. Es gibt weder klar kontrastierende Themen noch erkennbare Überleitungs- oder Durchführungsteile. Alle Versuche, *Orpheus* auf traditionelle Formschemata wie beispielsweise die Sonatenform zu beziehen, blieben erfolglos.⁵² Im Gegensatz zu *Les Préludes* gibt es hier auch keine Beispiele für Liszts Verfahren der Thementransformation.⁵³ Was also kann Wagners Interesse erweckt haben?

Ein näherer Blick enthüllt eine überraschende Struktur: Das ganze Stück bewegt sich langsam, aber stetig in einer Kette kleiner Einheiten. Ziel dieser konstanten Bewegung ist ein *fortissimo*-Höhepunkt, dem ein kurzer Epilog folgt. Diese kleingliedrigen, oft nur wenige Töne umfassenden Motive sind entweder wörtlich wiederholt (a-a) oder mehr oder weniger variiert (a¹-a²). Zu diesen parallelen Gliedern von wenigen Takten tritt dann ein drittes Glied hinzu, das zunächst gleich oder ähnlich beginnt und damit ein a³ zu sein scheint, dann aber anders weitergeführt wird und sich als schließendes Element b zu erkennen gibt. Eine solche a¹-a²-a³/b-Form beherrscht weite Teile des Werks.

51 Ebd. sowie SBr, Bd. 8, S. 276; zu grundlegenden Aspekten des Verhältnisses von Programm und musikalischer Form in Liszts Symphonischen Dichtungen siehe Kleinertz, Rainer: »La Relation entre forme et programme dans l'œuvre symphonique de Liszt«, in: *Ostinato rigore* 18/2 (2002), S. 85-98.

52 In einem Brief an Alexander Ritter vom 4. Dezember 1856 bemerkt Liszt ironisch, dass seine Symphonische Dichtung *Orpheus* durchfallen müsse, da sie keine richtige »Durchführung« habe; siehe La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1, Leipzig 1893, S. 273; mit diesem Werk haben sich insbesondere auseinandergesetzt: Edler, Arnfried: *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 20), Kassel 1970, S. 127-169; Grey, Thomas S.: *Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century (1840-1860)*, Berkeley (CA) 1988, S. 371-375; Gut, Serge: *Franz Liszt*, Paris 1989, S. 360f.; Agawu, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford Studies in Music Theory), Oxford 2009, S. 211-227.

53 Vgl. Kleinertz: »La Relation entre forme et programme«, S. 92f.

Diese zumeist dreiteiligen Einheiten sind dann wiederum auf einer höheren Ebene in ähnlicher Weise zusammengefasst, sodass sich eine Form $A^1 (a^1-a^2-a^3/b) - A^2 (a^1-a^2-a^3/b) - B (c^1-c^2-c^3/d)$ ergibt. Ohne die Wagner-Analysen Alfred Lorenz' restaurieren zu wollen, lässt sich ein solches Verhältnis kleinerer zu größeren formalen Einheiten durchaus als ›potenzierte‹ Form begreifen.⁵⁴ Diese Formidee ist im zentralen Abschnitt des Stückes auf wiederum größerer Ebene weitergeführt, von T. 85-180 (siehe Notenbeispiel 1): Die $a^1-a^2-a^3/b$ -Anlage der Takte 85-92 ist der Beginn eines großformatigen A^1-A^2-B (T. 85-114). Dann ist auch dieses A^1-A^2-B als Ganzes wiederum als ein großes α^1 aufgefasst und wird als α^2 (T. 115-144) mit einem neuen B-Teil (T. 130-144) variierend wiederholt.⁵⁵

Dass dies auch beim Hören wahrgenommen werden kann, stellt Liszt durch die Instrumentation sicher: Der α^1 -Teil (T. 85-114) beginnt mit einem Violin-Solo, der α^2 -Teil (T. 115-144) mit einem Violoncello-Solo. Die Parallelität dieser jeweils 30 Takte ist so deutlich wahrnehmbar. Über die Einheitlichkeit hinweg zeigen die B- und β -Teile dann zugleich eine weitere Besonderheit, die Wagner (wie weiter unten gezeigt wird) ebenfalls aufgriff: Während in der kleinteiligen Gestaltung ($a^1-a^2-a^3/b$) das jeweils letzte Glied die vorangehende Motivik aufgreift und schließend weiterführt, sind die B- und β -Teile kontrastierend angelegt. Dabei können sie über die Motive der A-Teile hinweg auf Früheres zurückgreifen – also zunächst einen Kontrast einführen – und übernehmen damit zugleich die Aufgabe der Formbildung durch Verklammerung über neue Themen und Motive hinweg.

54 Vgl. Lorenz, Alfred: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Tristan und Isolde«* (Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner 2), Berlin 1926, S. 193; siehe hierzu auch McClatchie, Stephen: *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology* (Eastman Studies in Music 10), Rochester-Woodbridge 1998, S. 135-143.

55 Der Beginn dieses α^2 -Teils ist sogar bei erstem Hören klar erkennbar durch den Einsatz des Violoncello-Solos in T. 115, das dem Violin-Solo in T. 85ff. entspricht. Somit ist selbst diese großformatige a^1-a^2 -Anlage nicht bloß ›konstruiert‹, sondern auch beim Hören deutlich wahrnehmbar.

Notenbeispiel 1: Franz Liszt, *Orpheus*, T. 84-180

Orpheus

84 α^1
A¹
a¹ VI. solo

90 α^2
a¹ a²

95 a^{3/b}

100 B
a¹ a²

105 a^{3/b}

110

114 α^2
A¹
a¹ Vc. solo a² a^{3/b}

120 a¹ a²

125 a^{3/b}

130 B
a¹ a²

136 a^3 a^4/b

142 β^1 a^1

148 a^2

155 b^1

162 b^2

170 β^1

176 β^1

Im hier diskutierten Beispiel aus *Orpheus* teilt sich der β -Teil (siehe Notenbeispiel 1, T. 144-180) wiederum in ein A^1 (T. 144-149) – A^2 (T. 150-155) – B (T. 156-180). Der formalen Anlage α^1 - α^2 - β entspricht dann thematisch-motivisch (bezogen auf die Reihenfolge der Themen und Motive der Symphonischen Dichtung *Orpheus* insgesamt) ein α^1 (III-III-II) – α^2 (III-III-Ib) – β (Ia-Ia-Ib' [Abspaltung]). Die B-Teile von α^1 und α^2 (T. 102-114 und T. 130-144) sind also nicht identisch, sondern kontrastieren, während der B-Teil von β (T. 156-180) auf den Anfang des Werks rekurriert und dabei thematisches Material des B-Teils von α^2 aufgreift. Großformatige parallele Glieder sind also durch Rückgriff auf früheres Material umklammernd verbunden.

Die wohl wichtigste Folge der Begegnung Liszts mit Wagner von 1856 ist nun aber, dass sich über die Bedeutung von *Orpheus* für Wagners Brief über Liszts Symphonische Dichtungen und die zeitliche Nähe zu den ersten Skizzen hinaus Vergleichbares auch in der Partitur von *Tristan und Isolde* beobachten lässt. Ein klar erkennbares Beispiel ist die instrumentale Ein-

leitung zum dritten Aufzug.⁵⁶ Hier, wo Wagner von der unmittelbaren dramatischen Handlung unabhängig war und frei mit dem zuvor vorgestellten thematischen Material verfahren konnte, näherte er sich am deutlichsten Liszts Formprinzipien aus *Orpheus* an. Dies zeigt sich gleich in den ersten 10 Takten (siehe Notenbeispiel 2): Das sogenannte ›Sehnsuchtsmotiv‹ vom allerersten Anfang des Werks, jetzt in einer diatonischen Variante in f-Moll, wird zunächst in zwei parallelen Gliedern a^1 - a^2 vorgestellt,⁵⁷ denen sich ein längerer a^3/b -Teil anschließt, der zunächst identisch beginnt, dann aber verändert weitergeführt wird und *pianissimo* in C-Dur endet. Hier hätten diese 10 Takte bereits wiederholt werden können, doch Wagner fügt zunächst einen kontrastierenden Gedanken (c) ein, der in T. 26 in der Paralleltonart As-Dur beginnt und dann in Sequenzen über ges-Moll und e-Moll zurück zur Dominante C-Dur führt.⁵⁸ Erst dann wird das Ganze wiederholt. Die beiden Abschnitte T. 1-15 und T. 16-30 sind deutlich als parallele Glieder A^1 und A^2 angelegt. Die folgenden 24 Takte (A^3/B) stellen zunächst das Anfangsmotiv in einer intensivierten Gestalt vor und lassen sich wiederum als a^1 - a^2 - a^3/b (2 + 2 + 4) und a^1 - a^2 - a^3/b (2 + 2 + 6) auffassen, diesmal jedoch ohne den abschließenden kontrastierenden Gedanken (c). Nach dem Aufgehen des Vor-

56 Diese zeigt weitgehende Übereinstimmungen mit dem Wesendonck-Lied *Im Treibhaus* (WWV 91a). Das Lied wurde fertiggestellt am 1. Mai 1858, der Beginn des vollständigen Entwurfs des dritten Aufzuges von *Tristan und Isolde* einschließlich der Einleitung ist datiert auf den 9. April 1859; siehe Faksimile und Übertragung bei Bartels, Ulrich: *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 2), 3 Bde., Köln 1995. Für die Argumentation hier ist dies irrelevant, da beide Daten deutlich nach Wagners Begegnung mit Liszts *Orpheus* liegen. Die Genese verdeutlicht jedoch, dass dieses Instrumentalstück nicht unmittelbar auf die dramatische Handlung zu Beginn des dritten Aufzuges bezogen, sondern eher ein Stimmungsbild ist.

57 Da bei erstem Hören noch nicht bekannt sein kann, dass das vorgestellte Motiv anschließend wiederholt wird, könnte man auch von a - a' und dann entsprechend a/b sprechen. Des leichteren Überblicks wegen, zumal bei den Entsprechungen auf gewissermaßen ›höherer‹ (›potenzierter‹) Ebene, ist hier die Darstellung als a^1 etc. gewählt. Die Übertragung von Musik in Buchstabenkürzel soll trotz aller Problematik der besseren Verständlichkeit dienen.

58 Eine Variante des sogenannten »Liebesentsagungsmotivs«, das zunächst im Vorspiel des ersten Aufzuges in T. 29ff. vorgestellt wird.

hangs endet das Vorspiel mit 7 absteigenden Takten, die in der Tonika f-Moll enden.⁵⁹

Notenbeispiel 2: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Beginn des dritten Aufzugs

Dieser Formprozess eines kontinuierlichen ›Fortspinnens‹ ist in weiten Teilen von *Tristan und Isolde* wahrnehmbar.⁶⁰ Ein signifikantes Beispiel ist der

59 Alfred Lorenz hat die Form dieses Vorspiels ähnlich beschrieben und nennt es einen »potenzierten Bar«: »Das Vorspiel wird von jedem, der meine bisherigen Ausführungen mit den Noten verglichen hat, so leicht als potenziertes Bar mit zweithemigen Stollen erkannt werden, daß ich sogleich ohne jede Erklärung den Aufriß hierher setzen kann. Die klare Bauart und ebenmäßige Gliederung springt in die Augen«, Lorenz: *Der musikalische Aufbau*, S. 132.

60 Bereits zu den ersten Skizzen im Dezember 1856 hatte Wagner angemerkt, dass er endlos daran fortspinnen könne, siehe SBr, Bd. 8, S. 230 (wie Anm. 25).

sogenannte ›Sterbesang‹ in der großen Liebesszene des zweiten Aufzuges (›So starben wir, um ungetrennt‹, T. 1377ff.; Notenbeispiel 3).⁶¹

Notenbeispiel 3: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, zweiter Aufzug, T. 1377-1433

1376 Tristan A^1
 1385 So star-ben wir, um un - ge trennt, e - wig ei - nig oh - ne End',
 1393 ... Isolde
 1401 A^2 So
 stür-ben wir, um un - ge trennt, ... a^2 Tristan a^3/b Isolde
 1410 Tristan Isolde c
 1418 Tristan B Brangäne
 1425 Ha - bet
 acht! ...

Das Kopfmotiv *es-as-as-g* wird in einer Reihe aufsteigender Sequenzen wiederholt, die sich unschwer als a^1 - a^2 - a^3/b (4+4+8 [2+2+4]) interpretieren lassen und von einer neuen melodischen Linie *c* (›ganz uns selbst gegeben‹, T. 1393-1400) abgeschlossen werden. Diese 24 Takte werden anschließend in derselben Tonart duettierend wiederholt, diesmal mit einer zusätzlichen Figuration in den Violon und auf die beiden Protagonisten aufgeteiltem Text.

61 Vgl. Lorenz: *Der musikalische Aufbau*, S. 118f.; Lorenz begreift die Takte 1377-1435 nicht als Einheit, in der die beiden ›Strophen‹ des ›Sterbesangs‹ (›So starben wir, um ungetrennt‹) von der Fortsetzung von Brangänes ›Tagelied‹ (›Habet Acht! Schon weicht dem Tag die Nacht!‹) umrahmend abgeschlossen wird. Lorenz teilt beides in zwei verschiedene Perioden (XVI und XVII) auf.

Beide ›Strophen‹ (A¹-A²) werden dann vom ›Refrain‹ von Brangänes ›Tagelied‹ als B-Teil abgeschlossen (»Habet Acht! Schon weicht dem Tag die Nacht!«, T. 1424-1435).⁶² Wagner greift hier über die beiden A-Teile des ›Sterbegeangs‹ hinweg auf Früheres zurück und stellt so – ganz ähnlich wie Liszt in *Orpheus* – eine großformatige Umklammerung über neue melodische Gedanken hinweg her.

Auch die ›Einleitung‹ des ersten Aufzuges – das ›Tristan-Vorspiel‹ – lässt bereits das Formprinzip aus *Orpheus* erkennen: Das Motiv des Anfangs (T. 1-3), das sogenannte ›Sehnsuchtsmotiv‹, wird nach einem Pausentakt unmittelbar anschließend sequenzierend wiederholt (T. 5-7). Eine a¹-a²-a³/b-Anlage ist anschließend deutlich erkennbar in den Takten 17ff. Die Dimension dieses mehr als zehnminütigen Orchesterstücks, das weit über die ›Vorspiele‹ des *Rings* hinausgeht, weist eher in Richtung der Ouvertüre.⁶³ Gemeinsam mit dem rein instrumental ausgeführten Schluss des dritten Aufzuges (Isoldes ›Liebestod‹) hat Wagner es als *Liebestod und Verklärung* aufgeführt und später drucken lassen und damit gewissermaßen einen eigenen Beitrag zur Gattung Symphonische Dichtung geleistet.⁶⁴

Das Vorkommen ähnlicher formaler Bauprinzipien korreliert mit der Beobachtung von Carl Dahlhaus, dass Sequenzen in *Tristan und Isolde* ebenso wie in Liszts Symphonischen Dichtungen nicht mehr ein Mittel der Durchführung, sondern (bereits) der Exposition sind.⁶⁵ Tatsächlich macht das von Liszt in *Orpheus* geradezu *in nuce* vorgestellte und von Wagner in *Tristan und Isolde* aufgegriffene Verfahren, das man als ›Fortspinnungs-‹ oder ›Entfal-

62 Diese 12 Takte Brangänes entsprechen dem Schluss (T. 1246-1257) ihres Wächtergesangs in T. 1211-1257.

63 Vgl. hierzu auch Morgan, Robert P.: »Circular Form in the *Tristan* Prelude«, in: *JAMS* 53/1 (2000), S. 69-103. Ohne Morgans Interpretation zustimmen zu wollen, unterstreicht sein Ansatz jedenfalls den symphonischen Ehrgeiz dieser ›Einleitung‹.

64 Vgl. WWV, S. 440 (Musik XIV) sowie S. 445.

65 Vgl. Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 44-46; ähnlich Ders.: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, S. 111; dort weist Dahlhaus auf den Zusammenhang zwischen Chromatik und Sequenztechnik hin, »der sowohl für Liszts symphonische Dichtungen als auch für den ›Tristan‹-Stil charakteristisch« sei.

tungsform« bezeichnen kann,⁶⁶ die Unterscheidung zwischen der Exposition von Themen und Motiven und deren Durchführung überflüssig.⁶⁷

Verbindet man diese analytischen Beobachtungen mit dem biographischen Ereignis der Begegnung der beiden Komponisten im Jahr 1856, dann wird beides füreinander fruchtbar: die Biographie für das Verstehen der Werke und das analytische Verstehen für die Biographie. Wagner war nach dieser Begegnung ein anderer: Die Möglichkeiten rein instrumentaler Aussage, die er insbesondere in *Orpheus* erfuhr,⁶⁸ haben ihn als Musiker, der er nun einmal vor allem war, offensichtlich provoziert. Der symphonische Ehrgeiz der Partitur von *Tristan und Isolde* – die »*musikalischeste*«⁶⁹ Partitur, die er je geschrieben habe und in der er sich einmal ganz symphonisch habe gehen lassen – zeugt von diesem Einfluss, der sich wie ein roter Faden von Wagners Bekanntschaft mit Liszts *Orpheus* durch die ersten Skizzen zu *Tristan und Isolde*, den offenen Brief über Liszts Symphonische Dichtungen, die Unterbrechung der Arbeit am *Siegfried* bis hin zur Komposition von *Tristan und Isolde* zieht.

Literatur

Agawu, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford Studies in Music Theory), Oxford 2009.

Altenburg, Detlef/Schilling-Wang, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Wiesbaden 1997.

66 Vgl. Kleinertz: »Liszt, Wagner, and Unfolding Form«, S. 235.

67 Vgl. Torkewitz, Dieter: »Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner«, in: Gut, Serge (Hg.): *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983* (Liszt Studien 3), München u. Salzburg 1986, S. 177-188.

68 Brief an Hans von Bülow vom 29. November 1856 (wie Anm. 21) in: SBr, Bd. 8, S. 204.

69 Vgl. den oben (in Anm. 35) zitierten Brief von Wagner an Eduard Devrient vom 14. September 1859, in: SBr, Bd. 11, S. 233 sowie Cosima Wagners Tagebucheintrag vom 11. Dezember 1878: »Später [...] sagt er, er habe das Bedürfnis gehabt, ein Mal sich ganz symphonisch gehen zu lassen, das habe ihn zum Tristan geführt«, Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher*, Bd. 2, München u. Zürich 1976, S. 256; vgl. Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 213.

- Bailey, Robert: *The Genesis of ›Tristan und Isolde‹ and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the First Act*, Ann Arbor (MI) 1969.
- Bartels, Ulrich: *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 2), 3 Bde., Köln 1995.
- Bauer, Hans Joachim (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 6, Leipzig 1986.
- Bauer, Hans Joachim (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 8, Leipzig 1991.
- Bónis, Ferenc: »Liszt- und Wagner-Briefe an Mosonyi in Kodály's wissenschaftlicher Bearbeitung«, in: *Mf* 39 (1986), S. 317-334.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013.
- Breig, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 29/I), Bd. 29/I, Mainz 1976.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971.
- Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974.
- Deathridge, John et al.: *Wagner-Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen* (WWV), Mainz u. a. 1986.
- Döge, Klaus: »Ich konnte es mit dem besten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Person zu sprechen«. Richard Wagner und die NZfM«, in: Beiche, Michael/Koch, Armin (Hg.): »Eine neue poetische Zeit«. 175 Jahre »Neue Zeitschrift für Musik«. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf (Schumann Forschungen 14), Mainz u. a. 2013, S. 363-377.
- Edler, Arnfried: *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 20), Kassel 1970, S. 127-169.
- Glaserapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig 1876-1911.
- Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher* (CT), 2 Bde., München 1976f.
- Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*, 2 Bde., München 1963.
- Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München u. Zürich 1980.
- Grey, Thomas S.: *Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century (1840-1860)*, Berkeley (CA) 1988.

- Gut, Serge: *Franz Liszt*, Paris 1989.
- Gutman, Robert W.: *The Man, His Mind, and His Music*, New York 1968.
- Heine, Heinrich: »Der Tannhäuser. Eine Legende. (Geschrieben 1836.)«, in: Ders.: *Neue Gedichte*, Hamburg 1844, S. 111-128.
- Kleinertz, Rainer: »Eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie« – Vom Gegenstand »romantischer« Musik«, in: Breuninger, Renate/Yaremko, Roman (Hg.): *Schönes Denken. Grenzgänge zwischen Philosophie und Kunst* (Bausteine zur Philosophie 34), Ulm 2014, S. 127-148.
- Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000.
- Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989.
- Kleinertz, Rainer: »Franz Liszts Beiträge für die *Neue Zeitschrift für Musik*«, in: Beiche, Michael/Koch, Armin (Hg.): »Eine neue poetische Zeit«. 175 Jahre »*Neue Zeitschrift für Musik*«. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf (Schumann Forschungen 14), Mainz u. a. 2013, S. 331-349.
- Kleinertz, Rainer: »La Relation entre forme et programme dans l'œuvre symphonique de Liszt«, in: *Ostinato rigore* 18/2 (2002), S. 85-98.
- Kleinertz, Rainer: »Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan und Isolde*«, in: Gibbs, Christopher/Gooley, Dana (Hg.): *Franz Liszt and His World*, Princeton 2006, S. 231-254.
- Kleinertz, Rainer: »Richard Wagners offener Brief über Franz Liszts symphonische Dichtungen (1857) und die Komposition von *Tristan und Isolde*«, in: Cascudo García-Villaraco, Teresa (Hg.): *Nineteenth-Century Music Criticism*, Turnhout 2017, S. 473-493.
- Kleinertz, Rainer: »Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt« – Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt«, in: *Heine-Jahrbuch* 37 (1998), S. 107-139.
- Kropfinger, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Oper und Drama*, Stuttgart 1984.
- La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1, Leipzig 1893.
- Liszt, Franz: »Richard Wagner's Rheingold«, in: *NZfM*, Jg. 22, Bd. 42 (Nr. 1, 1. Januar 1855), S. 1-3.
- Liszt, Franz: »Wagner's Fliegender Holländer«, in: *NZfM*, Jg. 21, Bd. 41 (Nr. 12, 15. September 1854), S. 121-125; ebd. (Nr. 13, 22. September 1854), S. 133-140; ebd. (Nr. 14, 29. September 1854), S. 145-150; ebd. (Nr. 15, 6. Oktober 1854), S. 157-165 sowie ebd. (Nr. 16, 13. Oktober 1854), S. 169-178.

- Lorenz, Alfred: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Tristan und Isolde«* (Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner 2), Berlin 1926.
- McClatchie, Stephen: *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology* (Eastman Studies in Music 10), Rochester-Woodbridge 1998.
- Morgan, Robert P.: »Circular Form in the Tristan Prelude«, in: *JAMS* 53/1 (2000), S. 69-103.
- Newcomb, Anthony: »The Birth of Music out of the Spirit of Drama. An Essay in Wagnerian Formal Analysis«, in: *19th-Century Music* 5 (Nr. 1, 1981), S. 38-66.
- Redepenning, Dorothea/Schilling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989.
- Rehding, Alexander: »Liszt und die Suche nach dem ›TrisZtan‹-Akkord«, in: *Acta Musicologica* 72/2 (2000), S. 169-188.
- Schumann, Robert: »Neue Bahnen«, in: *NZfM*, Jg. 20, Bd. 39 (Nr. 18, 28. Oktober 1853), S. 185f.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 3, Leipzig 1975.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979.
- Torkewitz, Dieter: »Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner«, in: Gut, Serge (Hg.): *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983* (Liszt Studien 3), München u. Salzburg 1986, S. 177-188.
- Vazsonyi, Nicholas (Hg.): *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, Cambridge 2013.
- Wagner, Richard: »Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt«, in: *NZfM*, Jg. 24, Bd. 46 (Nr. 15, 10. April 1857), S. 157-163.
- Wagner, Richard: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, in: Voss, Egon (Hg.): *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, Stuttgart 1996, S. 191-212.

Wagner, Richard: »Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen. (Brief an M. W.)«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (GSD), Bd. 5, Leipzig 1872, S. 182-198.

Zur gesellschaftspolitischen Dimension des *Lohengrin* und Deutung der Romantischen Oper von Seiten Liszts

Axel Schröter

Wagner hat noch kurz vor seinem Tode den *Lohengrin*-Stoff als den »allertraurigsten«¹ bezeichnet. In seiner Abhandlung »Eine Mitteilung an meine Freunde« aus dem Jahre 1851 sah er darin sogar die »Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart«². Dechiffriert man die Oper gesellschaftspolitisch im Sinne von Udo Bermbach³, so ist mit Lohengrins Abschied und seiner Rückgabe der »Insignien der Herrschaft«⁴ (also Horn, Ring und Schwert) tatsächlich ein Zustand erreicht, der die alte Gesellschaftsordnung nicht nur restituiert, sondern auch symbolisch festigt. Lohengrin, für Wagner die Verkörperung eines »neuen Menschen« (auch eines »absoluten

1 Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 6. Januar 1883, in: Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher* (CT), Bd. 2, München 1977, S. 1088.

2 Wagner schrieb: »Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrin's als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt [...]. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die ›Antigone‹ – in einem allerdings anderen Verhältnisse – für das griechische Staatsleben es war.«, in: Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), Leipzig⁶o. J. [1911], Bd. 4, S. 230-344, hier: S. 297.

3 Vgl. Bermbach, Udo: »Lohengrin. Frageverbot und ästhetische Mission«, in: Ders.: »Blühendes Leid«. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart u. Weimar 2003, S. 117-139; Ders.: »Der Fürst als Republikaner. Zu Richard Wagners ›Lohengrin‹«, in: Ders.: *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997, S. 218-237; Ders.: »Die Machtlosigkeit der Mächtigen. Herrscherfiguren in Wagners Musikdramen«, in: Ders.: *Opernsplitter. Aufsätze. Essays*, Würzburg 2005, S. 213-220.

4 Ders.: »Der Fürst«, S. 237.

Künstlers«),⁵ dessen Erscheinen den König partiell zu einer reinen Repräsentationsfigur werden lässt und einen Wandel der politischen Strukturen in greifbare Nähe rückt, scheitert. Er bleibt unverstanden, selbst von Elsa, die ihm und der Gralswelt am Nächsten steht und am Ende tot zu Boden sinkt. Die Chancen auf einen politischen Wandel sind damit gleichermaßen vertan wie auf reinmenschlicher Ebene die auf eine glückliche Ehe, die idealerweise im »reinen sinnlichen Gefühlsvermögen«⁶ bzw. im Glück, »das sich uns nur durch Glauben gibt«⁷, hätte fußen müssen.

Zeitgenössische Deutungen des *Lohengrin*⁸ lassen von der gesellschaftspolitischen Dimension des Werks, die Bermbach konzise dargelegt hat, kaum etwas erahnen. Das verwundert nicht, schließlich fand die Uraufführung nach der gescheiterten 1848er Revolution statt, und es war daher mehr als klug, von der etwaigen politischen Sprengkraft des Stücks abzulenken. Franz Liszt, von dem die umfassendste zeitgenössische Werkerläuterung stammt, setzte die Akzente möglicherweise auch vor diesem Hintergrund auf eine Ebene, die primär im Hinblick auf ein christlich-romantisches Verstehen wichtig geworden ist. Ist seine Deutung zumindest mit Wagners gemeinhin herangezogenen Vorstellungen aus der Zeit um 1850/1851 nur bedingt in Übereinstimmung zu bringen, so wurde sie dennoch zu einer Rezeptionskonstanten, die nicht zuletzt in den 1890er Jahren für Cosima Wagners Bayreuther Idee einer »christlichen Trilogie«⁹, bestehend aus *Parsifal*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, wichtig wurde.

Im Folgenden wird zunächst mit Blick auf das Thema der Tagung auf die Uraufführung des *Lohengrin* und Liszts christlich-romantische Deutung eingegangen, woraufhin dieser Wagners Intentionen aus der Zeit um 1850/1851 gegenübergestellt werden, um im Anschluss daran wiederum Liszts Inter-

5 Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 185-188.

6 SSD, Bd. 4, S. 298.

7 Wagner, Richard: *Lohengrin*, Partitur, in: Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 7/II)*, Bd. 7/II, Mainz 1998, S. 105, T. 785-788 bzw. SSD, Bd. 3, S. 89 (*Lohengrin*, zweiter Aufzug, zweite Szene).

8 Vgl. Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Preswesens in Deutschland. Dargestellt vom Anfang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 7), Tl. 4, Bd. 3, Regensburg 1968, Sp. 656-810.

9 Bauer, Oswald Georg: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele*, Bd. 1, Berlin u. München 2016, S. 249 sowie S. 255f.

pretation mit Blick auf ihre Voraussetzungen und Wirkungsgeschichte zu kontextualisieren. Letztlich ging der »rezeptionsgeschichtliche Urknall von Wagners Werk«, um die griffige Formulierung aus dem Flyertext der Tagung aufzugreifen, von einer Deutung aus, die zumindest mit Wagners revolutionärem Denken nicht konform verlief und letztlich auch nicht wirklich die Intentionen aus der Zeit der Entstehung traf.

Zur Weimarer Uraufführung unter Franz Liszt

Liszts Uraufführung des *Lohengrin* war bekanntlich ein Ereignis, das der Reputation Weimars und letztlich auch derjenigen Liszts in seiner Funktion als Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten enorm förderlich gewesen ist.¹⁰ Findet man in den zeitgenössischen Rezensionen auch nicht selten Kritik an den unzureichenden äußerlichen Mitteln der Aufführung, wobei vor allem die geringe Besetzungsstärke von Chor und Orchester (sechs erste Violinen) sowie die kärgliche szenische Ausstattung genannt werden,¹¹ so erzielte das Weimarer Hoftheater mit den *Lohengrin*-Aufführungen den-

10 Vgl. Schröter, Axel: »Liszts Wirken in Weimar. Innen- und Außensicht«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, Göttingen 2011, S. 155-171; Dieckmann, Friedrich: »Die neuen Dioskuren. Liszt, Wagner, Lohengrin und Weimar«, in: ebd., S. 15-48; Altenburg, Detlef: »Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst. Hofkonzerte, Musiktheater und Konzertreisen«, 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. 164-171.

11 Die Uraufführung des *Lohengrin* wurde in der *NZfM* ausführlich besprochen, vgl. dazu: U. [Uhlig], T. [Theodor]: »Drei Tage in Weimar. Das Herderfest. Richard Wagner's Oper ›Lohengrin‹«, in: *NZfM*, Jg. 17, Bd. 33 (Nr. 19, 3. September 1850), S. 107; ebd. (Nr. 21, 10. September 1850), S. 115f.; ebd. (Nr. 22, 13. September 1850), S. 118ff.; ebd. (Nr. 25, 24. September 1850), S. 136ff.; ebd. (Nr. 28, 4. Oktober 1850), S. 151f. sowie ebd. (Nr. 30, 11. Oktober 1850), S. 162ff. Im Schlussartikel hieß es u. a.: »Muß daher auf der einen Seite anerkannt werden, daß mit verhältnißmäßig geringen Mitteln hier Bedeutendes geleistet worden ist, so darf auf der andern Seite doch nicht verschwiegen werden, daß für eine Aufführung im Sinne des Werkes selbst und seines Schöpfers diese Mittel sich zuweilen als unzureichend herausstellten. Namentlich zeigte sich das in der Besetzung der Partie des Lohengrin, so wie der Anzahl der Violinen im Orchester und der Stimmen im Chore. [...] Sechs erste Violinen zu einem Blasorchester, das in seinen einzelnen Partien nicht zwei-, sondern konsequent dreistimmig besetzt ist, müssen unter jeder Bedingung ebenfalls als unverhältnißmäßig bezeichnet werden. Doch – wie gesagt – ist dies kein Tadel für die Ausfüh-

noch wieder eine überregionale, ja internationale Beachtung, die ein Ziel der Kulturpolitik gewesen ist und wohl nicht zuletzt auch ein Grund dafür war, warum man Liszt für Weimar gewonnen hatte.¹²

Die *NZfM* unterstrich beispielsweise in ihrer Ausgabe vom 11. Oktober 1850, also etwa sechs Wochen nach der Uraufführung des *Lohengrin*, die Verdienste, die sich Liszt seit seiner Anstellung in Weimar um das dortige Kunstleben erworben habe. Sie verwies neben dieser Aufführung u. a. auf die Dirigate des *Tannhäuser* sowie der 9. Symphonie Beethovens und gelangte daraufhin zu dem Schluss, Liszt habe damit »den Weimaranern Kunstgenüsse verschafft, deren sie ohne ihn wahrscheinlich niemals theilhaftig geworden wären.«¹³

Selbst die *Weimarische Zeitung*, die Liszt bzw. seinen Dirigaten gegenüber in der Regel vergleichsweise wortkarg blieb – wenn sie denn überhaupt berichtete –, veröffentlichte am 31. August 1850 einen umfangreichen Artikel über die Uraufführung des *Lohengrin*¹⁴, in welchem der Rezensent, der Weimarer Referendar und spätere Regierungsrat Franz Müller, durchaus nicht an Lob in Bezug auf die Aufführung sparte. Liszt habe mit der »Einführung des *Lohengrin* auf der Weimarischen Bühne« seine »großen Verdienste um das musikalische Wesen in Weimar« durch »ein neues und nicht das geringste« erweitert. Er habe sich, wie auch die Theaterleitung, »ein Anrecht auf den wärmsten Dank aller Kunstfreunde erworben«. Der »Hervorwurf Liszt's und der Sänger nach dem Schlusse der Oper« sei eine »wohlverdiente Anerkennung von Seiten des Publikums« gewesen.¹⁵

rung, sondern nur eine Aussprache des Bedauerns darüber, daß bedeutendere Mittel zu beschaffen nicht möglich gewesen ist.«, siehe ebd., S. 162.

- 12 Bis zur Niederlegung seines Amtes als Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst wurde *Lohengrin* in Weimar im Sinne eines Repertoirestücks insgesamt achtzehnmal aufgeführt: Nach der Uraufführung am 28. August, 14. September und 9. Oktober 1850, am 12. April und 11. Mai 1851, am 11. Januar, 15. Mai, 5. Juni, 2. Oktober und 27. November 1852, am 5. März 1853, am 17. April und 22. Oktober 1854, am 24. Februar 1856, am 26. April 1857 sowie am 24. Januar, 31. Januar und 27. Februar 1858; vgl. die Online-Datenbank des DFG-Projektes »Theaterzettel Weimar« (<www.theaterzettel-weimar.de>).
- 13 U. [Uhlig], T. [Theodor]: »Drei Tage in Weimar.«, (Nr. 30, 11. Oktober 1850), S. 163.
- 14 Der Bericht ist abgedruckt bei Kirchmeyer, *Situationsgeschichte*, Sp. 663-668; online verfügbar unter: <<https://zs.thulb.uni-jena.de>>.
- 15 Zit. nach: ebd., S. 668. Glaubt man den Erinnerungen Eduard Genasts, dem Regisseur der Uraufführung, so handelt es sich bei der Darstellung Müllers wohl noch um eine sehr beschönigende. Er memorierte über die zweite Aufführung am 14. September 1850 zumin-

Liszts verbale Interpretation des *Lohengrin*

Im Unterschied zu zahlreichen anderen Werken, die Liszt in Weimar dirigierte, unterstrich er im Fall von Wagners *Lohengrin* dessen Bedeutsamkeit in einem außerordentlichen Maß publizistisch, indem er eine umfangreiche Broschüre mit dem Titel »*Lohengrin / de / R. Wagner / par / F. Liszt // précédé d'une relation des Fêtes / de Herder et Goethe / (25 et 28 Août 1850) / a / Weymar / Leipzig / Brockhaus – etc*« verfasste.¹⁶ Die darin vorgenommene verbale Interpretation kann für die Rezeptionsgeschichte des *Lohengrin* kaum hoch genug eingeschätzt werden, zumal Liszt sie gleich mehrfach publizierte.¹⁷ Besonders wichtig waren unter den Veröffentlichungen in deutscher Sprache die Übersetzungen Karl Ritters und Ernst Weydens. Ritter fertigte eine Übersetzung an, die Wagner selbst redigierte und die am 12. April 1851 in der *Illustrierten Zeitung* erschien.¹⁸ Die Übersetzung des Kunsthistorikers Dr. Ernst Weyden wurde 1852 in Form einer Broschüre publiziert. Sie bildete auch die Grundlage der später von Lina Ramann im Rahmen der *Gesammelten Schriften* herausgegebenen Fassung.¹⁹ Das französische Original ließ Liszt u. a. 1851 bei Brockhaus (Leipzig) veröffentlichen, zunächst nur in Form des *Lohengrin*-Aufsatzes und des Berichtes über die Herderfeier, dann aber auch erweitert um eine entsprechend umfangreiche Betrachtung über *Tannhäuser*.

Liszts verbale Interpretation des *Lohengrin* rückt insbesondere die christlich-romantische Dimension des Werks ins Bewusstsein. Denn Liszt stellt die Legende vom Heiligen Gral im christlichen Sinn als wesentlich für

dest: »Auch bei der Wiederholung erzielten wir keinen lebhafteren Beifall. Äußerungen wie: »Die Oper ist viel zu lang! Man wird von der Masse Musik erdrückt! Wer soll denn das vier Stunden aushalten? hörte man allüberall.«, zitiert nach: Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 26), Bd. 26, Mainz 2003, S. 62.

16 So lautet der originale handschriftliche Titel, der in der Druckfassung allerdings nicht übernommen wurde; siehe Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989, S. 235 sowie ergänzend auch den Kommentar S. 253-264.

17 Siehe dazu auch Dufetel, Nicolas: »Liszt et la »propagande wagnérienne«. Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849-1859)«, in: *Acta Musicologica* 82/2 (2010), S. 263-304, insb. S. 274.

18 Siehe Ritter, Karl: »Richard Wagner's Lohengrin. Mitgeteilt von Dr. Fr. Lißt«, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 16 (Nr. 406, 12. April 1851), S. 231-235 sowie S. 238-240. Auch abgedruckt bei Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 4, S. 167-205; in SW 26, S. 56 befinden sich überdies hochwertige Reproduktionen der Abbildungen.

19 Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 4, S. 231ff.

das Werkverständnis heraus und führt diesen Sachverhalt entsprechend weit aus. »Um [...] den Gang des Stückes auf der Bühne richtig zu verstehen und Absicht und Bedeutung der Musik von den ersten Takten der Introduction an zu erfassen«, müsse man »jenes Geheimnis kennen, um welches sich die ganze Handlung des Dramas« drehe und das »auf der Sage vom Heiligen Graal«²⁰ beruhe. Weiterhin heißt es:

»Le St Graal était une coupe faite d'une pierre précieuse et éblouissante. [...] Dans cette coupe, Notre Seigneur consacra le pain et le vin à la Ste Cène, et Joseph d'Arimathié y recueillit le sang qui s'échappait de la plaie faite à son côté lorsqu'il était en croix. Joseph dans la suite apporta cette coupe en Angleterre, où elle fut commise à la garde du Roi Artus et des chevaliers de la Table-Ronde. Plus tard, Parcival le plus parfait des chevaliers, emporta le St Graal aux Indes ; de là il fut transporté au *Mont Salvat* [...]. C'était une montagne sainte, [...] que nul ne pouvait traverser sans y être mystérieusement guidé, par la volonté de Dieu. Là, Titurel bâtit un temple magnifique en or, en bois d'aloès, et en fines pierreries, où le St Graal fut définitivement déposé. [...] Le soin et la garde de ce temple étaient confiés aux chevaliers que le St Graal choisissait et indiquait lui-même, par des signes, à l'aide desquels ils recevaient tous ses commandemens. Quiconque l'avait contemplé n'était plus soumis à la mort, et quiconque le servait, était à l'abri de tout péché mortel. Ces chevaliers jouissaient d'une félicité parfaite, goûtant même d'avance celles que le Ciel réserve aux justes après qu'ils ont quitté cette terre. [...] Parcival en était le chef, et Lohengrin, son fils, un des plus vaillans et des plus nobles héros.«²¹

Vor dem Hintergrund dieser religiös-christlichen Grunddeutung dechiffriert Liszt auch das Vorspiel zum ersten Akt. Es sei »gleichsam eine magische Formel, die wie eine geheimnisvolle Weihe unsere Seelen zur Anschauung ungewohnter Dinge, von höherer Bedeutung als diejenigen unseres Erdenlebens, vorbereitet.«²² Es »enthüllt das im Stück selbst stets gegenwärtige und doch stets verborgene mystische Element, ein göttliches Geheimnis«.²³ Wagner weihe den Opernbesucher damit in die Geheimnisse des Heiligen Grals

20 Ebd., S. 29.

21 Ebd., S. 30; zur deutschen Übersetzung siehe ebd., S. 31.

22 Ebd.

23 Ebd.

ein. Vergleiche zu Dantes *Divina Commedia*, zu der Sphäre des Paradieses und den Chören der Seligen, folgen.²⁴

Darüber hinaus begriff Liszt die Romantische Oper im Sinne der Gattungstradition als ein von einem Polaritätsdenken bestimmtes Ideenkunstwerk. Lohengrin verkörpert für ihn naheliegenderweise die Gralswelt, und damit die Idee des Guten wie auch des Christlichen, Ortrud hingegen das Heidentum und das Böse schlechthin.²⁵ Bezeichnend sind seine diesbezüglichen Ausführungen über das Vorspiel zum zweiten Akt, aus welchem Liszt »das Gift menschlicher Bosheit im Kampf mit dem Mysterium der Güte Gottes«²⁶ heraushört. Noch deutlicher wird er jedoch bei der Beschreibung des Racheschwurs der Ortrud (II/2):

»Elle invoque Wodan et son tonnerre! Freia l'enchanteresse! elle les adjure de protéger sa trahison qui doit perdre les chrétiens! Et tant de passion, tant de colère, tant de fiel, s'exhale de son âme, que tout le Pandaemonium pourrait se plonger avec délice, dans ce torrent de rage!«²⁷

Liszts Deutung der Oper im christlich-romantischen Sinn, die durch seine Erfahrungen mit mehr oder minder geheimen religiösen Gemeinschaften wie dem Saint-Simonismus und dem Freimaurertum oder auch von Persönlichkeiten wie dem Bratscher und Geiger Christian Urhan begünstigt gewesen sein mag,²⁸ musste Wagner einerseits missfallen, da sie seinen Vorstellungen nicht entsprach (worauf noch näher einzugehen sein wird). Sie

24 Vgl. ebd., S. 33.

25 Ähnliche Polaritäten finden sich beispielsweise in Webers *Der Freischütz* und *Euryanthe*, wobei letztgenanntes Werk sogar darüber hinaus in der Figurenkonfiguration deutliche Parallelen zu *Lohengrin* aufweist. Bereits Carl Dahlhaus hat an prominenter Stelle auf die Affinitäten Ortruds und Telramunds zu Webers Intrigantenpaar Eglantine und Lysiart aufmerksam gemacht; vgl. Dahlhaus, Carl: »Richard Wagners Musikdramen. Lohengrin«, in: Danuser, Hermann (Hg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Laaber 2004, S. 170-181, hier: S. 173.

26 Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 4, S. 47.

27 Ebd., S. 52.

28 Vgl. Altenburg, Detlef: »Berufung zum Priester oder Künstler?«, in: Ders.: *Liszt. Ein Europäer*, S. 64-75; Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000, S. 457f.; Altenburg, Detlef: »Nachwort«, in: Ders./Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Tagebuch 1827. Textedition*, Wien 1986, S. 61-99, insb. S. 84; Locke, Ralph P.: »Liszt's Saint-Simoni-an Adventure«, in: *19th-Century Music* 4 (Nr. 3, 1980/81), S. 209-227.

musste ihm aber andererseits auch willkommen sein, da sie von etwaigen politischen Implikationen, die man aus *Lohengrin* hätte herauslesen können, ablenkte. Er selbst wurde bekanntlich zwischenzeitlich steckbrieflich gesucht und bagatellierte teilweise nicht unerheblich seine revolutionären Taten, indem er sich zum bloßen Revolutionär in der Musik stilisierte.²⁹ Wie sehr er sich aktiv am Dresdener Maiaufstand beteiligt hatte und publizistisch tätig gewesen ist, wurde in jüngster Zeit – auch mit Blick auf die Einflüsse kommunistischen Denkens – u. a. von Eckart Kröplin ausführlich thematisiert.³⁰ Verwiesen sei hier nur auf die Revolutionspamphlete »Der Mensch und die bestehende Gesellschaft«, »Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber?«³¹ sowie »Deutschland und seine Fürsten«³², die diesbezüglich eindeutig sind.³³ Selbst in »Eine Mitteilung an meine Freunde« finden sich noch Sätze wie »Elsa [...] hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.«³⁴

Zu den Intentionen Wagners um 1850

Ohne Frage war Wagners Denken um 1850 – und wohl auch bereits zur Zeit der Arbeit am *Lohengrin* –, anders als es bei Liszt der Fall gewesen ist, in einem eher geringen Maße christlich determiniert, wenn überhaupt, dann noch am ehesten im von Matthias Gockel aufgezeigten oder im histori-

29 So schrieb er beschwichtigend in »Eine Mitteilung an meine Freunde«: »Nie hatte ich mich eigentlich mit Politik beschäftigt. Ich entsinne mich jetzt, den Erscheinungen der politischen Welt genau nur in dem Maaße Aufmerksamkeit zugewendet zu haben, als in ihnen der Geist der Revolution sich kundthat, nämlich, als die reine menschliche Natur sich gegen den politisch-juristischen Formalismus empörte: in diesem Sinne war ein Kriminalfall für mich von demselben Interesse, wie eine politische Aktion.«, zitiert nach SSD, Bd. 4, S. 308f.

30 Siehe Kröplin, Eckart: »Wagner und die Revolution«, in: Ders.: *Richard Wagner und der Kommunismus. Studie zu einem verdrängten Thema* (Wagner in der Diskussion 9), Würzburg 2013, S. 138-175.

31 SSD, Bd. 12, S. 218-227.

32 Ebd., S. 412-417.

33 Vgl. auch Wellingsbach, Rudolf: »Wagner und die Revolution«, in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*, Kassel u. a. 2012, S. 80-84.

34 SSD, Bd. 4, S. 302.

sierenden Sinn, in dem Erzähltexte des Mittelalters aufgegriffen wurden.³⁵ So scheint es jedenfalls rückblickend. Denn in »Eine Mitteilung an meine Freunde« stellte er zumindest klar, dass das *Lohengrin*-Libretto, seinen »Keim keinesweges nur im christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt«³⁶ habe. *Lohengrin* sei »kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uraltes menschliches Gedicht«³⁷. Schließlich konstatierte er pointierend:

»Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: Christlich-romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Äußerlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung. Dieses Wesen, als das Wesen einer in Wahrheit neuen, noch nicht dagewesenen Erscheinung, begreift nur dasjenige Vermögen des Menschen, durch das ihm überhaupt erst jede Nahrung für den kategorisierenden Verstand zugeführt wird, und dieß ist das reine sinnliche Gefühlsvermögen.«³⁸

Schopenhauers Willensmetaphysik, der zufolge die Ratio nur Mittel eines sie bestimmenden Willens ist, ist von diesem Denken nicht weit entfernt.

35 Vgl. Gockel, Matthias: »Gnadenlose Reue. Zur theologischen Dimension des *Lohengrin*«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 81-105 sowie Ukena-Best, Elke: »Erzähltexte des deutschen Mittelalters in Richard Wagners *Lohengrin*«, in: ebd., S. 15-37, insb. S. 18f.

36 SSD, Bd. 4, S. 288.

37 Ebd., S. 289; Zudem verallgemeinerte er: »[...] wie es überhaupt ein gründlicher Irrthum unserer oberflächlichen Betrachtungsweise ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigenthümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit gemodelt«, ebd.; explizit erwähnte er in diesem Zusammenhang den Mythos von Zeus und Semele sowie Antigone.

38 SSD, Bd. 4, S. 298; mit dieser klaren Positionierung wandte sich Wagner nicht nur gegen ein romantisch-christliches Verstehen, sondern er nahm *Lohengrin* damit auch etwaige politische Implikationen. Im Vordergrund standen so reinmenschliche und kunstästhetische Aspekte. Damit wurden Deutungen, die dahin zielten, in der dargestellten Situation des deutschen Reiches von 932 die aktuelle Situation parabelhaft aufscheinen zu sehen, gleichsam der Boden entzogen. Dies ist verständlich, weil Wagner immer noch steckbrieflich gesucht wurde.

In Anbetracht derartiger Äußerungen fällt es schwer nachzuvollziehen, warum *Lohengrin* letztlich im Sinne Liszts gedeutet werden sollte. Sehr viel plausibler ließe sich zumindest im Sinne Udo Bermbachs argumentieren. Diesem zufolge ist Lohengrin weniger ein Gesandter einer christlichen, geheimnisumwobenen Gralswelt, sondern gleichsam eine Doppelnatur, die einerseits einen neuen, republikanischen Herrschertypus und andererseits den visionären Künstler repräsentiere.³⁹ Letzteres zumindest kann man ohne große Mühen aus den obigen Zitaten ableiten. Dennoch dürfte es kaum zu weit gegriffen sein, die Figur des Lohengrin auch darüber hinaus gesellschaftspolitisch zu deuten. Denn Lohengrins verstandesgemäß nicht fassbares Erscheinen im Sinne des nicht vorherzusehenden Wunderbaren entmachtet nicht nur sogleich Fürst Friedrich von Telramund, sondern bricht auch sehr schnell die Macht König Heinrichs. Lohengrins Präsenz führt letztlich dazu, dass der Monarch kaum noch wahrgenommen wird. Und König Heinrich, der zunächst die Ehre Friedrich von Telramunds nicht anzweifelt (»Ich kenne dich als aller Tugend Preis«⁴⁰), muss selbst erst begreifen, wen er vor sich hat. Protegiert er, wenn auch von leisen Zweifeln geprägt, zunächst Friedrich als den künftigen Herrscher von Brabant (»In keiner andren Hut, als in der deinen möcht' ich die Lande wissen«⁴¹), so lässt er, nach dem Gottesgericht, um seine Integrität nicht zu verlieren, seine durch das Erscheinen Lohengrins gewandelte Meinung, genauer die Verbannung Friedrichs, durch den Heerrufer verkünden. Dabei erweist sich Lohengrin bezeichnenderweise als alles andere denn als Aristokrat, was ohne Frage mit Wagners Adelskritik korrespondiert.⁴² Er lehnt entsprechende Titel ab, möchte nicht »Herzog von Brabant«, sondern schlichtweg – wohl im Sinne einer intendierten Volksverbundenheit – »Schützer von Brabant« genannt werden. So verkündet es zumindest der Heerrufer im Namen des Königs:

39 Vgl. Bermbach, Udo: *Wo Macht ganz auf Verbrechen beruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997, S. 213 sowie Ders.: »Blühendes Leid«, S. 134.

40 Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 7/1)*, Bd. 7/1, Mainz 1996, S. 24, T. 113ff.

41 Ebd., S. 61f., T. 422-425.

42 Vgl. Bermbach, Udo: »Adelskritik und republikanische Monarchie«, in: Ders.: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a.M. 1994, S. 74-83, hier: S. 75.

»doch will der Held nicht Herzog sein genannt, – ihr sollt ihn heißen: Schützer von Brabant!«⁴³

Man muss konzedieren, dass die Brabanter von Seiten des Heerrufers im Namen des Königs indoktriniert werden. Sie sollen Lohengrin, keineswegs aber dem Verbannten Friedrich folgen, was sie auch sogleich kritiklos tun. Denn kaum hat der Heerrufer verkündet: »In Bann und Acht ist Friedrich Telramund, / weil untreu er den Gotteskampf gewagt: / wer sein noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt, / nach Reiches Recht derselben Acht verfällt«⁴⁴, schon stimmen die Mannen ein: »Fluch ihm, dem Ungetreuen, den Gottes Urteil traf«⁴⁵.

Dennoch wird durch Wagners Musik deutlich, dass die Strahlkraft Lohengrins auch ohne die vorausgehende Indoktrination Wirkung zeigt und sehr viel stärker ist als die König Heinrichs, der Lohengrin eigentlich hierarchisch überlegen ist. Während der König durch eine vergleichsweise statische, unflexible und keine wirkliche Entwicklung erkennen lassende Fanfare repräsentiert wird,⁴⁶ erweist sich das in Elsas ›Traumerzählung‹ erstmals exponierte Lohengrin-Motiv zur Charakterisierung des eigentlichen Helden als ausgesprochen dynamisch und entwicklungsfähig.⁴⁷ Es wird von Wagner, nicht nur nach dem Gottesgericht oder am Ende des ersten Aktes, teilweise ins Gigantische gesteigert. Exemplarisch kann auch der Beginn der fünften Szene des zweiten Aktes herangezogen werden, wo Lohengrin und König Heinrich gemeinsam auftreten.⁴⁸ Hier lässt Wagner auf der Bühne die Königsfanfare über instabilen C-Dur-Quartsextakkorden des Orchesters erklingen, die recht unvermittelt vom Lohengrin-Motiv verdrängt werden, das im strahlenden A-Dur und mit vollem Orchester die Königsfanfare überbietet.

Lohengrin ist es durch sein charismatisches Erscheinen und seinen siegreichen Kampf im Gottesgericht gelungen, die gesellschaftlichen Machtverhältnisse zu kippen. Sie sind allerdings nicht gefestigt und werden es bekanntlich auch nicht. Dennoch steht außer Frage, dass König Heinrich

43 SW 7/II, S. 143, T. 1105-1112.

44 Ebd., S. 137, T. 1036-1055.

45 Ebd., S. 138-141, T. 1057-1085.

46 Vgl. bspw. SW 7/I, S. 35, T. 233-236; SW 7/II, S. 134f., T. 1020-1024; ebd., S. 218, T. 1629-1630.

47 Vgl. bspw. SW 7/I, S. 51, T. 358ff. (›Traumerzählung‹, Erwähnung Lohengrins); ebd., S. 174, T. 1228ff. (Ende des ersten Aktes); Deatheridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 7/III), Bd. 7/III, Mainz 2000, S. 146, T. 1280ff. (Ende der ›Gralserzählung‹) sowie ebd., S. 198, T. 1684ff. (Molltrübung nach Lohengrins Abschied).

48 Vgl. SW 7/II, S. 218f., T. 1629-1636.

immer mehr im Volk untergeht. Wenn er sich selbst wie allen anderen die Frage stellt »Welch ein Geheimnis muss der Held bewahren?«⁴⁹ (zweiter Akt, fünfte Szene) passt er sich im Grunde dem Volkschor an, vermag es als König aber nicht, Lohengrin Weisungen zu geben, denen jener eigentlich folgen müsste. Auch nimmt er keine eigene Position ein. Er geht dem Volk nicht voran, sondern fügt sich in das Ensemble ein, indem er in dessen Gesang einstimmt und mit zwei Takten Verzögerung nur echoartig das aufgreift, was jenes vorgibt.

Wie wenig Macht König Heinrich über Lohengrin hat, zeigt sich auch ex negativo gegen Ende des zweiten Aktes, wo Lohengrin bekanntlich kundgibt, dass er nicht einmal dem König gegenüber seine Identität offenlegen müsse,⁵⁰ was jener mit Befremden wahrnehmen muss. Dass sich diesbezüglich weder in Wagners Musik noch in den Regieanweisungen eine Veränderung oder eine entsprechende Anmerkung findet, zeigt, wie sehr König Heinrich zum einen nicht mehr wahrgenommen wird, zum andern, dass er auch in das Geschehen nicht mehr einzugreifen vermag, allenfalls durch Mimik und Gestik. Seine Macht ist ihm entglitten.

Die Handlung endet bekanntlich trist. Wenngleich Lohengrin mit seiner ›Gralserzählung‹ nochmals alle Anwesenden, König Heinrich eingeschlossen, gleichsam hypnotisierend in den Bann zieht,⁵¹ so muss er letztlich, als Konsequenz auf Elsas Fragen, gemäß dem für ihn wirksamen Gesetz in die Gralswelt zurückkehren. Dabei ist Elsa objektiv nur aus der Sicht Lohengrins Schuld zuzuschreiben.⁵² Sie vertritt nach Wagner nichts anderes als den »Geist des Volkes«⁵³ und folgt durch das Brechen des Verbotes letztlich auch ihrem eigenen Willen, der durch Ortruds intrigantes Verhalten lediglich in seinem Durchbruch beschleunigt wird. Damit tritt Elsa aus ihrer Unmündigkeit heraus und befreit sich gleichsam aus der Naivität im Sinne nicht hinterfragter Gutgläubigkeit,⁵⁴ die allerdings eine Bedingung für die fortwährende Existenz des Wunderbaren wäre.

49 Ebd., S. 258f., T. 1879-1890.

50 Vgl. ebd., S. 250-254, T. 1833-1852.

51 Vgl. SW 7/III, S. 146f., T. 1283-1292.

52 Vgl. ebd., S. 148, T. 1298-1302 (»O, Elsa! Was hast du mir angetan?«).

53 SSD, Bd. 4, S. 302.

54 Der Leitgedanke der Bayreuther Neuinszenierung des *Lohengrin* von 2018, die Emanzipation Elsas aus der sie unterdrückenden und demütigenden Gesellschaft, zu der auch Lo-

Tatsache bleibt indes, dass Lohengrin letztlich die Insignien der Herrschaft an seine Gemahlin übergibt, so dass die Herrschaftsfolge, wie vorgesehen, von Gottfried angetreten werden kann. Es bleibt damit allenfalls die Hoffnung auf die nächste Generation, die erfüllen könnte, was in der Gegenwart noch unmöglich erscheint.⁵⁵

Lohengrin erweist sich allerdings, anders als Siegfried, weder als Anarchist noch als Revolutionär. Sein Erscheinen, das als unerwartetes, nicht prognostizierbares Ereignis (als Wunder) wahrgenommen und gedeutet wird, führt dennoch wenigstens zu einer kurzfristigen Auflösung der etablierten Herrschaftsformen. Dass König Heinrich zu Beginn ein resoluter Herrscher ist, der stolz seine politischen Erfolge verkündet und seine künftige militärische Strategie offenlegt, dass er dann aber durch Lohengrin zunehmend in die Funktion eines bloßen Repräsentanten gedrängt wird, korrespondiert auffällig mit den Vorstellungen Wagners, die er von der Monarchie als Staatsform hatte. Ausformuliert hat Wagner diese Ziele allerdings im Zuge der 1848er Revolution, also deutlich nach der Fertigstellung des *Lohengrin*-Librettos. Sie lassen sich aber recht mühelos rückprojizieren.

Wagner vertrat bekanntlich die Ansicht einer demokratisch rückgebundenen Monarchie,⁵⁶ einer Monarchie, die radikal demokratisch ausgerichtet sein sollte. Sein Revolutionspamphlet »Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber?«⁵⁷ lässt dies unzweifelhaft erkennen. Die Aristokratie und damit die erste Kammer sollte abgeschafft und durch ein allgemeines Wahlrecht ersetzt werden, und an die Stelle einer aristokratischen Berufarmee sollte eine die Standesunterschiede nivellierende Volkswehr treten. Der König sollte gemäß Wagner »der erste und alleräch-

hengrin zählt, ist so gesehen dem Werk keineswegs fremd. Auf diesen Aspekt wies im Zusammenhang mit dem Einfluss Adolf Stahrs auf Wagner bereits Arne Stollberg hin; siehe Stollberg, Arne: »Hartnäckig auf dem christlichen Standpuncte«. Wagners Lohengrin am Ende der absoluten Musik«, in: *AfMw* 65/1 (2008), S. 45-60, hier: S. 48f.

55 Vgl. SW 7/III, S. 179f., T. 1535-1542. Dabei drängt sich die Assoziation zu *Siegfried* auf, den Wagner 1848 konzipierte. Denn die übergebenen Herrschaftsinsignien Horn, Ring und Schwert sind bekanntlich auch die Requisiten, die man gemeinhin mit Siegfried konnotiert.

56 Vgl. dazu Bermbach: »Adelskritik«, S. 74-77; ferner: Wellingsbach: »Wagner«, S. 80-84; Deathridge, John: Art. »Lohengrin«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, Bd. 6, München u. a. 1997, S. 568-574.

57 SSD, Bd. 12, S. 220-229.

teste Republikaner«⁵⁸, der »erste des Volkes, der freieste der Freien«⁵⁹ sein. In *Lohengrin* deutet sich dieses Machtverständnis, wie die vorausgehenden Ausführungen gezeigt haben dürften, sehr deutlich an.

Unpolitische Aspekte

So gesehen hat *Lohengrin* mit christlichem Denken letztlich wenig gemeinsam.⁶⁰ Und auch bezüglich der Deutung der Handlung im Hinblick auf die unpolitische, reinmenschliche Dimension scheinen die Vorbilder eher in der griechischen Antike zu liegen.⁶¹ Wie Dieter Borchmeyer überzeugend gezeigt hat, sind die Affinitäten zu antiken Archetypen überaus deutlich,⁶² was wiederum Wagners Selbstsicht untermauert, der zufolge es ihm, wenn er auf christlich-mittelalterliche Stoffe zurückgegriffen habe, eigentlich um die darin aufscheinenden antik-mystischen Konstellationen gegangen sei.⁶³

Vorrangig zu nennen ist hier der Mythos von Zeus und Semele, der nicht nur von Händel, sondern auch von Schiller in seiner ›lyrischen Operette‹ *Semele* aufgegriffen worden ist und in der allein schon die Affinitäten in den Figurenkonstellationen Ortrud/Juno – Semele/Elsa und Zeus/Lohengrin

58 Ebd., S. 225.

59 Ebd., S. 228.

60 Auch bei der Berücksichtigung anderer Schriften aus der Zeit um 1850 fällt es schwer zu glauben, dass Wagners radikale Absage an die christliche Religion, die wohl auch von Stahr beeinflusst war, sich erst nach der Revolution herauskristallisiert habe. So vertritt Wagner in »Die Kunst und die Revolution« (1849) die Ansicht, das Christentum sei eine Religion, die auf das Jenseits »vertröste« und letztlich die »ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden« religiös rechtfertige, eben weil nach dem Tod ein »endloser Zustand allerbequemster und unthätigster Herrlichkeit« beginne. Überhaupt sei das Christentum als Institution ein entscheidender Verursacher der Krise von Politik und Kunst; zitiert nach SSD, Bd. 3, S. 14; vgl. dazu auch Stollberg: »Hartnäckig«, S. 48.

61 Vgl. dazu bspw. Gockel: »Gnadenlose Reue«.

62 Siehe Borchmeyer, Dieter: »Lohengrin: Jupiters Inkognito. Schillers ›Semele‹ und Kleists ›Amphitryon‹ als mythische Grundschrift einer romantischen Oper«, in: Döge, Klaus (Hg.): »Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an«. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken, Mainz u. a. 2002, S. 62-68 sowie Borchmeyer, Dieter: »Abschied von der romantischen Oper – Lohengrin«, in: Ders.: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 114-121.

63 Siehe dazu auch das Zitat in Fußnote 37.

evident sind. Weitere Bezüge lassen sich zu Kleists *Amphitruon* sowie E. T. A. Hoffmanns *Undine* herstellen. Die hier bestehenden Parallelen verweisen auf eine literarische Tradition über den reinen Bezug zum mittelalterlichen Stoff und den Legenden vom Schwanenritter hinaus, der freilich gerade nicht im Gesellschaftspolitischen liegt, sondern weit eher noch in der Tradition des Zweiweltenmodells der Romantischen Oper steht, wie es etwa auch in *Die Feen* der Fall ist.⁶⁴

Zur Rezeption der gesellschaftspolitischen Dimension des *Lohengrin*

Tatsächlich verblasste, was ohne Frage entscheidend Werkerläuterungen wie derjenigen Liszts zuzuschreiben ist, eine gesellschaftspolitische Dechiffrierung des *Lohengrin* im oben in Anlehnung an Bermbach entwickelten Sinn relativ schnell, wenn es sie denn überhaupt gegeben hat.⁶⁵ Die von König Heinrich und seinem Gefolge entwickelte Rahmenhandlung wurde kaum noch erwähnt.⁶⁶ Offenkundig waren es vor allem die *Grenzboten*, die in der Ausgabe vom 13. Juni 1851 u. a. im Zusammenhang mit *Lohengrin* Wagners demokratische Gesinnung negativ thematisierten, wengleich sie diese auch zu beschwichtigen versuchten:

»Bei der Stellung, welche Wagner gegenwärtig einnimmt, muß uns zunächst seine Verbindung mit der Demokratie in die Augen fallen. Er schreibt in de-

64 Vgl. dazu auch Hofmann, Peter: »Lohengrin oder Das Ende aller Offenbarung«, in: Ders.: *Richard Wagners politische Theologie. Kunst zwischen Revolution und Religion*, Paderborn u. a. 2003, S. 110-131, insb. S. 127f.

65 Nach der Aufführung von Teilen des *Lohengrin* in Dresden fiel in einer Rezension die Formulierung »republikanischer Kanonendonner«, vgl. dazu Kröplin: »Wagner«, S. 146f.; zur weiteren, unpolitischen Kontextualisierung und Fragen der Aufführung siehe Seedorf, Thomas/Bahr, Carolin: »Wagners Konzeption des Lohengrin und das Dresdner Sängerensemble«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 145-161.

66 Im Regietheater wurden in den letzten Jahren politische Implikationen der Oper insofern wiederholt herausgestellt, als insbesondere der Einfluss *Lohengrins* auf das Volk und dessen Beeinflussbarkeit ein wichtiger Aspekt der Inszenierungen war. Genannt seien hier nur die Bayreuther Inszenierung von Hans Neuenfels (2010-2015), Kasper Holtens Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin (2012) sowie die Inszenierung Tatjana Gürbacas für das Aalto-Musiktheater Essen (2016).

mokratische Zeitschriften, bringt in seinen Aufsätzen über die Kunst politische Bemerkungen an und scheint das Schicksal, welches ihn persönlich betroffen hat, mit der Noth des Vaterlandes zu identificiren; das Alles in Folge eines unüberlegten Schrittes, der ihm seine Stellung in Dresden kostete. Ein solches Schicksal ist aber eine Probe für starke, gewissenhafte und edel geformte Personen.«⁶⁷

Wirkungsgeschichtliche Aspekte der *Lohengrin*-Deutung Liszts

Mit seiner verbalen Deutung des *Lohengrin* im christlich-romantischen Sinn hatte Liszt die Romantische Oper entschieden entpolitisiert bzw. den Gedanken einer gesellschaftspolitischen Dechiffrierung gar nicht erst aufkommen lassen. Er kam damit zugleich seinem eigenen Kunst- und Religionsverständnis nahe, das er bereits 1835 in seinen Ausführungen über die Lage der Künstler in der *Revue et Gazette musicale* formuliert hatte, wenn er sie als Priester und Verkünder einer höheren Wahrheit und auch als Wegbereiter einer neuen Religion begriff und dabei bewusst Assoziationen an die Prometheus-Gestalt erweckte:

»Wer diese Auserwählten sind, welche von Gott selbst bestimmt scheinen, von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugnis abzulegen und ihre würdigen Sachwalter zu bleiben, [...] jene prädestinierten, niedergeschmetterten und in Ketten geschlagenen Menschen, welche dem Himmel das heilige Feuer raubten, welche der Materie Leben gaben, dem Gedanken Form, und indem sie das Ideal verwirklichen, uns mit unwiderstehlicher Sympathie zur Begeisterung erheben und uns den Himmel schauen lassen, [...] jene Wegbereiter, jene Apostel, jene Priester einer unaussprechlichen, geheimnisvollen, ewigen Religion, welche unaufhörlich in allen Herzen keimt und wächst.«⁶⁸

67 [Riccius, August Ferdinand]: »Richard Wagner«, in: *Die Grenzboten*, Jg. 10, Bd. 1/II (1851), S. 401-420, hier: S. 401; siehe dazu auch Tadday, Ulrich: »Wagner in der Presse des 19. Jahrhunderts«, in: Lüttken: *Wagner Handbuch*, S. 437-447, insb. S. 442.

68 Liszt: »Zur Situation der Künstler und zu ihrer Stellung in der Gesellschaft, in: Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 1, S. 3-63, hier: S. 5.

Darüber hinaus musste Liszts verbale Deutung von 1850/1851 ohne Frage auch Carl Alexanders Gunst evozieren. Eine Wagner-Deutung wie diejenige Liszts passte zumindest zu dessen Denken, das er 1858 nach seiner Münchener Reise in seinem sogenannten »Kunstglaubensbekenntnis« formulierte. Carl Alexander koppelte darin große Kunst an eine metaphysische Dimension und überhöhte sie entsprechend. Es heißt dort: »Die Kunst ist etwas Heiliges, weil sie eine Ausdrucksform der Allmacht und Schönheit Gottes ist. Wer die Kunst lediglich als Mittel der Spekulation betrachtet oder benutzt, entweiht die Kunst und sich selbst.«⁶⁹

Dass Carl Alexander in dieser Hinsicht Liszts *Lohengrin*-Verständnis, das letztlich von den Vorstellungen einer christlichen Kunst und Religion determiniert ist, große Sympathien entgegenbringen musste, verwundert ebenso wenig wie der Sachverhalt, dass er spätestens seit der Uraufführung des *Lohengrin* eine große Leidenschaft für Wagners Werke hegte und auch 1876 zu den prominentesten Gästen der ersten Bayreuther Festspiele zählte.⁷⁰

Liszts Deutung des *Lohengrin* im Sinne einer christlich-romantischen Tradition war aber auch darüber hinaus weitreichender, als man zunächst meinen mag. Entscheidend wiederbelebt wurde diese nämlich von Cosima Wagner, als sie 1893 für die Bayreuther Festspiele ihre Vorstellungen einer »christlichen Trilogie« mit *Parsifal*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* entwickelte und umsetzte. Sie nahm damit Abstand von dem damals vorherrschenden sogenannten »Neuschwanstein-Stil«, versetzte die *Lohengrin*-Handlung wie Liszt in das 10. Jahrhundert, genauer in das Jahr 932, in welchem König Heinrich den Kriegszug gegen die Ungarn führte, sah dies als die historisch einzig richtige Epoche an, und fokussierte außerdem vor allem »den dramatischen Konflikt zwischen heidnischer und christlicher Weltordnung«⁷¹. Für Cosima Wagner wurde *Lohengrin* zusammen mit *Parsifal* zu einem »erhabenen zweiteiligen Grals-Drama«⁷². Damit stand sie, ohne dies eigens zu thematisieren, Liszts Deutung sehr nahe, allerdings ging sie über ihren Vater

69 Zitiert nach Müller, Gerhard: »Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Dynastische Tradition und Kulturpolitik«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander*, Göttingen o. J. [2010], S. 68-100, hier: S. 92f.

70 Vgl. Pöthe, Angelika: *Carl Alexander. Mäzen in Weimars »Silberner Zeit«*, Köln u. a. 1998, S. 264-279.

71 Bauer: *Die Geschichte*, Bd. 1, S. 254.

72 Ebd., S. 255.

dahingehend hinaus, dass sie gleichzeitig mit der Idee der Christianisierung auch die der Germanisierung verfolgte und damit letztlich ein »christlich germanisches Kulturbekenntnis«⁷³ ablegte, was Liszt, dem Kosmopoliten und Europäer, ohne Frage fernstand.

Problematisiert werden sollte jedoch, wie genuin »lisztsisch« die christlich-romantische Deutung des *Lohengrin* wirklich gewesen ist. Es muss dabei zumindest eingeräumt werden, dass in mehreren zeitgenössischen Rezensionen und Publikationen, die im Umfeld der Uraufführung des *Lohengrin* entstanden sind, zumindest auf die Legende vom Heiligen Gral im christlichen Sinn hingewiesen wurde. Zu nennen ist hier vor allem Franz Müllers Rezension vom 31. August 1850 über die Uraufführung des *Lohengrin* in der *Weimarischen Zeitung*, die diese vergleichsweise breit ausführte und dies zu einem Zeitpunkt, als Liszts Text über *Lohengrin* noch nicht fertiggestellt war. Vergleicht man die Bemerkungen Müllers mit den später erschienenen Liszts, so lassen sich auffällige Affinitäten feststellen, die vor allem in der Beschreibung eher peripherer Dinge ersichtlich werden. Sie sind in der folgenden Gegenüberstellung kursiviert:

Müller, Franz: »Lohengrin am 28. August 1850 auf Weimar's Bühne«, in: <i>Weimarische Zeitung</i> (Nr. 70, 31. August 1850), S. 687ff., hier: S. 687.	Liszt, Franz: »Lohengrin, Grand opéra romantique de R. Wagner, et sa première représentation à Weimar aux Fêtes de Herder et Goethe 1850«, in: Kleinertz: <i>Liszt. Sämtliche</i> , Bd. 4, S. 2-93, hier: S. 31.
»Der heilige Gral ist die aus einem leuchtenden Edelsteine gefertigte Schale [...]. Später zieht Parcival, Lohengrins Vater, mit dem heiligen Gral nach Indien, von da kommt er nach Monsalvaez in Arragonien (nach Anderen in Indien), dem von einem weit gestreckten Cypressen- und Cedernwalde rings umgebenen heiligen Berge, den niemand von selbst findet; dort baut ihm Titurel einen prächtigen Tempel aus Gold, Aloeholz und kostbarem Gestein, >das Kühle giebt in Sommersglut und Wärme im Winterfrost« [...].«	»Der Heilige Gral war eine Schale, gefertigt aus einem kostbaren und glänzenden Stein [...]. Später brachte Parsifal, der vollkommenste der Ritter, den Heiligen Gral nach Indien, von wo er zum MONTSALVATSCH kam, der nach einigen in Aragon, nach andern auch in Indien lag. Es war ein geheiligter Berg, umgeben von einem weiten Zypressen- und Zedernwalde, den niemand durchdringen konnte [...]. Dort baute Titurel einen prächtigen Tempel aus Gold, Aloeholz und kostbaren Steinen, wo der Heilige Gral für immer aufbewahrt wurde. Im Sommer herrschte dort liebliche Kühle, und laue Luft wehte dort im Winter.«

Allerdings greifen die Ausführungen Müllers selbst auf eine prominente Quelle zurück, die der Verfasser auch benennt, nämlich auf Joseph Görres'

73 Ebd.

Ausgabe des *Lohengrin*,⁷⁴ die auch Wagner als Vorlage verwendet hatte. Anders als Wagner, der aufgrund des über 100 Seiten umfassenden Vorwortes von Görres auf den von Volker Mertens näher dargelegten »Mythensynkretismus«⁷⁵ aufmerksam wurde, und damit auf die heidnischen Formen des Grals-Mythos – etwa im orientalischen Sinn als »ägyptischer Hermesbecher«⁷⁶ oder als äthiopischer Sonnentisch, der sich gemäß Herodot lebensspendend »jede Nacht mit Fleisch und Früchten bedeckt«⁷⁷ –, begriff Müller die Bedeutung des Grals just so wie auch Liszt in seiner Werkerläuterung, also im christlichen Sinn als Abendmahlskelch Jesu, in welchem dessen Blut aufgefangen wurde.⁷⁸

Liszt kontra Wagner?

Wenn es in Weimar einen rezeptionsgeschichtlichen »Urknall« für Wagners Werk gegeben hat, dann entfaltete er, wie das Beispiel *Lohengrin* zeigt, seine zündende Wirkung gerade nicht deshalb, weil man sich in Weimar besonders darum bemühte, die Bühnenwerke Wagners so genau wie möglich nach den Vorstellungen ihres Autors zu interpretieren und in Szene zu setzen. Vielmehr erzielten sie ihre Breitenwirkung, weil man in Weimar eine eigenständige Deutung vorlegte, die im Fall des *Lohengrin* christlich-romantisch ausgerichtet gewesen war und damit auch von etwaigen politischen Dimensionen ablenkte. Die erhaltenen Quellen, insbesondere der Briefwechsel Liszt/Wagner sowie Genast/Wagner suggerieren diesbezüglich zunächst zwar Gegenteiliges, da Wagner bekanntlich Genast umfangreiche Regieanweisungen, die sogar Bühnenskizzen einschlossen,⁷⁹ zukommen ließ, von denen er wünschte, sie mögen getreu umgesetzt werden. Auch mit Liszt hat

74 Siehe Görres, J. [Joseph] (Hg.): *Lohengrin: ein altteutsches Gedicht nach der Abschrift des Vaticanischen Manuscriptes von Ferdinand Gloekl*, Heidelberg 1813.

75 Vgl. Mertens, Volker: »Wie christlich ist Wagners Gral?«, in: *wagnerspectrum* 4/1 (2008), S. 91-115, hier: S. 94.

76 Görres: *Lohengrin*, S. XV.

77 Ebd., S. XIV.

78 Vgl. dazu auch Kienzle, Ulrike: »Die heilige Topografie in Wagners Parsifal«, in: *wagnerspectrum* 4/1 (2008), S. 69-89, hier: S. 69. Kienzle begreift die Sage vom Heiligen Gral als »Ausdruck einer synkretistischen Spiritualität«.

79 Vgl. SW 26, S. 42-47.

er bis ins Detail Tempi abgesprochen⁸⁰ und sich insbesondere Kürzungen verbeten.⁸¹ Letztere nahm Liszt zumindest nach – und wohl auch bei – der Uraufführung aber dennoch vor, wie er teilweise auch Wagners Tempovorgaben modifizierte.⁸² Ebenso passte sich Genast an die Gegebenheiten der Weimarer Bühne und die ihm zur Verfügung stehenden Mittel an.⁸³ Dabei war Wagner insbesondere wegen der Nichtbeachtung seiner Intentionen erbost, wovon er durch die zeitgenössische Presse erfahren hatte. So schrieb er an Ferdinand Heine: »Was *Genast* alles von meinen Winken und Angaben unbeachtet gelassen hat, scheint haarsträubend zu sein!«⁸⁴

In einem Brief an Hans von Bülow ließ er gar die Bemerkung fallen, dass Liszt ihn zu Genasts Bewunderung »völlig gezwungen« habe, er ihm trotzdem »nie etwas zutraute«⁸⁵. So scheint es auch, dass Wagner zumindest in die von ihm redigierte Fassung der Werkerläuterung Liszts eingegriffen hat, die in der *Illustrierten Zeitung* erschien, indem er einen Passus über den »Mythensynkretismus« hinzufügte, der in den anderen Textfassungen fehlt und der den Mythos vom Heiligen Gral als Erbe des Mythos vom »Nibelungenhort« deutet, weil es keine Synthesemöglichkeit des Letzteren mit den Ideen des Christentums gegeben habe.⁸⁶

80 Vgl. ebd., S. 50f.

81 Vgl. ebd., S. 60 sowie S. 62.

82 Vgl. ebd., S. 60.

83 Vgl. ebd., S. 62f.

84 Brief im Original undatiert (Mai 1853) in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979, S. 150. Im Brief vom 29. Mai an Louis Schindelmeiser bezeichnet er Genast als »insipiden« Regisseur, beurteilt aber Liszts Anteil an der Aufführung wohlwollend positiv; vgl. ebd., S. 300.

85 Brief vom 14. Dezember 1851 in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979, S. 223.

86 Wagner fügte in Liszts Ausführungen ein: »Der Mythos vom h. Gral ist, wie Wagner in seinen »Nibelungen« nachgewiesen hat, der Erbe und Nachfolger des Nibelungenhorts. Als dieser durch das Christentum, mit welchem er sich, als in zu enger Beziehung zum spezifisch-germanischen Heidentum stehend, nicht verschmelzen konnte, zu einer Fabel geworden war, die alles tiefen Sinnes entbehrte, trat die Sage vom h. Gral, deren provenzalischer ursprünglicher Kern sich leicht mit verwandten altjüdischen, und in der Folge auch christlich-biblichen Anschauungen verbinden ließ, als Symbol alles Dessen, was dem Volk in jener Zeit begehrenswerth erschien, in die Welt.«, zitiert nach Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 4, S. 170.

Dass sich Liszts Deutung so lange hielt, obwohl sie doch offensichtlich Wagners Ansichten aus der Zeit um 1850 entgegenlief, ist freilich darin begründet, dass seine Interpretation konform zu den Erwartungen verlief, mit der man der romantischen Oper als Gattung entgegentrat, in der nicht selten auf ideeller Ebene entgegengesetzte Welten im Sinn von Gut und Böse aufeinandertreffen. Genannt seien hier nur Webers *Freischütz* und *Euryanthe* oder Meyerbeers *Robert le Diable*. Die von Liszt explizit hervorgehobene Polarisierung der heidnischen Welt Ortruds und der christlichen Lohengrins ließe sich darüber hinaus auch musikalisch sehr leicht verifizieren.

Dazu genügt es, sich nur die Vorspiele zum ersten und zum zweiten Akt zu vergegenwärtigen, wo Wagner die Gralsmotivik der Ortrudmotivik vollkommen entgegengesetzt ausrichtete. Hingewiesen sei hier nur darauf, dass das Gralsmotiv⁸⁷ nach sphärischem A-Dur mit Flageolets der viergeteilten ersten Violinen mit einer Quarte aufwärts beginnt. Der Ortrudmotivkomplex steht dagegen in der Paralleltonart fis-Moll, beginnt mit einem zweitaktigen Paukentremolo in tiefer Lage und einer fallenden Quinte in den Violoncelli.⁸⁸ Deutlicher kann man in der Zeit um 1850 musikalisch keine Gegensätze bzw. keine Schwarz-Weiß-Malerei betreiben.

Allerdings wäre Wagners *Lohengrin* nur dann eine romantische Oper gemäß der Gattungskonvention, wenn sie mit dem zweiten Akt zu Ende wäre. Die Welt des Guten hätte so gerade noch einmal den Sieg über das Böse davongetragen. Der dritte Akt erweist sich dagegen nach anfänglicher Scheinidylle insgesamt als auskomponierte Desillusionierung, die zugleich Wagners endgültiger Abschied von der Romantischen Oper ist. Lohengrins Scheitern zeigt auch, dass eine Romantik im oben genannten Sinn für Wagner gleichsam ein überwundener, historisch nicht mehr möglicher Standpunkt war. Die Illusion des nicht hinterfragten Wunderbaren funktioniert lediglich im ersten Akt noch erwartungsgemäß, bereits im zweiten ist sie jedoch gestört, am Ende des dritten vollkommen gebrochen. Es bleibt eine ernüchternde Gegenwart übrig. Das »Glück ohne Reu«⁸⁹, von dem Elsa zu-

87 Siehe SW 7/I, S. 1, T. 1-6.

88 Vgl. SW 7/II, S. 1, T. 1-6.

89 SW 7/III, S. 105, T. 785-788.

nächst schwärmte und das letztlich mit religiösen Konnotationen gekoppelt war, hat sich als nicht tragfähig erwiesen.⁹⁰

Lohengrin ist somit, anders als es Liszts Deutung insinuiert, Wagners letzter Versuch einer Romantischen Oper und zugleich ihre Überwindung, womit Wagners Selbstdarstellung sich auch in dem Punkt, dass es sich um eine »abgestreifte Schlangenhaut«⁹¹ handelt, durchaus als zutreffend erweist. Mit ihr lässt Wagner zugleich jene theologische Dimension hinter sich, die Liszt, wie gezeigt, für *Lohengrin* als zentral erachtete, an die aber Wagner wohl bereits 1845 nicht mehr glaubte.

Literatur

- Altenburg, Detlef: »Berufung zum Priester oder Künstler?«, 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. 64-75.
- Altenburg, Detlef: »Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst. Hofkonzerte, Musiktheater und Konzertreisen«, 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. 164-171.
- Altenburg, Detlef: »Nachwort«, in: Ders./Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Tagebuch 1827. Textedition*, Wien 1986, S. 61-99.
- Bauer, Oswald Georg: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele*, 2 Bde., Berlin u. München 2016.
- Bermbach, Udo: »Adelskritik und republikanische Monarchie«, in: Ders.: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a.M. 1994, S. 74-83.
- Bermbach, Udo: »Der Fürst als Republikaner. Zu Richard Wagners ›Lohengrin‹«, in: Ders.: *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997, S. 218-237.

90 Vgl. dazu – und damit auch zu einer weiteren theologischen Dimension des *Lohengrin*, die allerdings mit Liszts Deutung kaum Berührungspunkte hat – Gockel: »Gnadenlose Reue«.

91 Brief vom 31. Mai 1851 in: SBr, Bd. 4, S. 57f.

- Bermbach, Udo: »Die Machtlosigkeit der Mächtigen. Herrscherfiguren in Wagners Musikdramen«, in: Ders.: *Opernsplitter. Aufsätze. Essays*, Würzburg 2005, S. 213-220.
- Bermbach, Udo: »Lohengrin. Frageverbot und ästhetische Mission«, in: Ders.: »*Blühendes Leid*«. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart u. Weimar 2003, S. 117-139.
- Bermbach, Udo: *Wo Macht ganz auf Verbrechen beruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997.
- Borchmeyer, Dieter: »Abschied von der romantischen Oper – *Lohengrin*«, in: Ders.: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 114-121.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982.
- Borchmeyer, Dieter: »Lohengrin: Jupiters Inkognito. Schillers ›Semele‹ und Kleists ›Amphitryon‹ als mythische Grundschrift einer romantischen Oper«, in: Döge, Klaus (Hg.): »*Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an*«. *Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, Mainz u. a. 2002, S. 62-68.
- Dahlhaus, Carl: »Richard Wagners Musikdramen. *Lohengrin*«, in: Danuser, Hermann (Hg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Laaber 2004, S. 170-181.
- Deathridge, John: Art. »Lohengrin«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, Bd. 6, München u. a. 1997, S. 568-574.
- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 7/I)*, Bd. 7/I, Mainz 1996.
- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 7/II)*, Bd. 7/II, Mainz 1998.
- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 7/III)*, Bd. 7/III, Mainz 2000.
- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 26)*, Bd. 26, Mainz 2003.
- Dieckmann, Friedrich: »Die neuen Dioskuren. Liszt, Wagner, *Lohengrin* und Weimar«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, Göttingen 2011, S. 15-48.
- Dufetel, Nicolas: »Liszt et la ›propagande wagnérienne‹. Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849-1859)«, in: *Acta Musicologica* 82/2 (2010), S. 263-304.

- Gockel, Matthias: »Gnadenlose Reue. Zur theologischen Dimension des *Lohengrin*«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 81-105.
- Görres, J. [Joseph] (Hg.): *Lohengrin: ein altdeutsches Gedicht nach der Abschrift des Vaticanischen Manuscriptes von Ferdinand Gloekl*, Heidelberg 1813.
- Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher (CT)*, 2 Bde., München 1976f.
- Hofmann, Peter: »Lohengrin oder Das Ende aller Offenbarung«, in: Ders.: *Richard Wagners politische Theologie. Kunst zwischen Revolution und Religion*, Paderborn u. a. 2003, S. 110-131.
- Kienzle, Ulrike: »Die heilige Topografie in Wagners Parsifal«, in: *wagnerspectrum* 4/1 (2008), S. 69-89.
- Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Dargestellt vom Anfang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 7), Tl. 4, Bd. 3, Regensburg 1968.
- Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000.
- Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989.
- Kröplin, Eckart: »Wagner und die Revolution«, in: Ders.: *Richard Wagner und der Kommunismus. Studie zu einem verdrängten Thema* (Wagner in der Diskussion 9), Würzburg 2013, S. 138-175.
- Locke, Ralph P.: »Liszt's Saint-Simonian Adventure«, in: *19th-Century Music* 4 (Nr. 3, 1980/81), S. 209-227.
- Mertens, Volker: »Wie christlich ist Wagners Gral?«, in: *wagnerspectrum* 4/1 (2008), S. 91-115.
- Müller, Franz: »Lohengrin am 28. August 1850 auf Weimar's Bühne«, in: *Weimarerische Zeitung* (Nr. 70, 31. August 1850), S. 687ff.
- Müller, Gerhard: »Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Dynastische Tradition und Kulturpolitik«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander*, Göttingen o. J. [2010], S. 68-100.
- Pöthe, Angelika: *Carl Alexander. Mäzen in Weimars »Silberner Zeit*«, Köln u. a. 1998.
- [Riccius, August Ferdinand]: »Richard Wagner«, in: *Die Grenzboten*, Jg. 10, Bd. 1/II (1851), S. 401-420.

- Ritter, Karl: »Richard Wagner's Lohengrin. Mitgetheilt von Dr. Fr. Lißt«, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 16 (Nr. 406, 12. April 1851), S. 231-235 sowie S. 238-240.
- Schröter, Axel: »Lizsts Wirken in Weimar. Innen- und Außensicht«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, Göttingen 2011, S. 155-171.
- Seedorf, Thomas/Bahr, Carolin: »Wagners Konzeption des Lohengrin und das Dresdner Sängerensemble«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 145-161.
- Stollberg, Arne: »Hartnäckig auf dem christlichen Standpuncte«. Wagners Lohengrin am Ende der absoluten Musik«, in: *AfMw* 65/1 (2008), S. 45-60.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979.
- Tadday, Ulrich: »Wagner in der Presse des 19. Jahrhunderts«, in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*, Kassel u. a. 2012, S. 437-447.
- U. [Uhlig], T. [Theodor]: »Drei Tage in Weimar. Das Herderfest. Richard Wagner's Oper ›Lohengrin‹«, in: *NZfM*, Jg. 17, Bd. 33 (Nr. 19, 3. September 1850), S. 107; ebd. (Nr. 21, 10. September 1850), S. 115f.; ebd. (Nr. 22, 13. September 1850), S. 118ff.; ebd. (Nr. 25, 24. September 1850), S. 136ff.; ebd. (Nr. 28, 4. Oktober 1850), S. 151f. sowie ebd. (Nr. 30, 11. Oktober 1850), S. 162ff.
- Ukena-Best, Elke: »Erzähltexte des deutschen Mittelalters in Richard Wagners Lohengrin«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 15-37.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), 12 Bde., Leipzig⁶⁰. J. [1911].
- Wellingsbach, Rudolf: »Wagner und die Revolution«, in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*, Kassel u. a. 2012, S. 80-84.

Joseph Kürschners kulturpolitische Bemühungen um den Ankauf der Wagner-Sammlung Nikolaus Oesterleins

Helen Geyer

»Was ich nur habe auffinden können,
habe ich auch mit Fleiß gesammelt.«¹

Nikolaus Oesterleins ursprünglicher Wunsch, seine museale Sammlung zu Richard Wagner² in eine Großstadt mit großer musikalischer Ausstrahlung und universitärer Anbindung zu transferieren, in ein mit Wien möglichst vergleichbares Zentrum, wie beispielsweise München, Leipzig, Dresden, Nürnberg oder Salzburg, zudem verkehrsgünstig gelegen,³ mutet angesichts des heutigen und von Oesterlein selbst gebilligten Standortes der Sammlung in der Kleinstadt Eisenach verwunderlich an. Obgleich mehrere Studien zur Akquisition vor allem seitens der ehemaligen Direktorin des Reuter-Wagner-Museums in Eisenach, Gudrun Osmann, erschienen sind,⁴ die u. a. die

1 Nikolaus Oesterlein in einem Schreiben vom 3. März 1883 an Joseph Kürschner, Goethe- und Schiller-Archiv (GSA), Bestand Kürschner, GSA 55/5706; er zitiert nach J. W. von Goethe.

2 Zur Wagner-Sammlung von Nikolaus Oesterlein vgl. darüber hinaus das Vorwort in diesem Band.

3 Vgl. hierzu das Schreiben Nikolaus Oesterleins in: Oesterlein, Nikolaus: *Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort*, Wien 1884; Nicolai, Wilhelm: »Das Richard-Wagner-Museum zu Eisenach«, in: *Thüringer Jahrbuch*, Jg. 26, Leipzig 1927, S. 72-90, hier: S. 73; Martin, Gunther: »Ein Gralsritter namens Oesterlein«, in: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker*, 49. Jg. (1994), S. 116-121, hier: S. 121.

4 Vgl. hierzu Osmann, Gudrun: »Wie kam Wagner in die Reuter-Villa? Zur Geschichte der Wagner-Sammlung im Reuter-Haus«, in: *Eisenach-Jahrbuch* 1 (1992), S. 99-106; des Weiteren Dies.: »Wer an sich verzagt, der ist verloren«. *Joseph Kürschner. Zeugnisse aus dem Leben eines lite-*

Grundlage mancher der folgenden Betrachtungen bilden, sei diese Thematik unter dem Aspekt der ausschlaggebenden Rolle Joseph Kürschners skizziert, unter Veröffentlichung mancher Dokumente.⁵

Schien zunächst Weimar als der im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach präferierte Ort für die Oesterleinsche Sammlung, so ist es aufschlussreich zu verfolgen, mit welcher Hartnäckigkeit Joseph Kürschner wohl schon seit den mittleren 1880er Jahren eine gewisse Vorstellung und einen Plan zu verfolgen schien, die freiwerdende museale Sammlung möglichst in seinen (geographischen) Einflussbereich zu ziehen, was angesichts seiner bibliophilen und bibliographischen Tätigkeiten und seiner eigenen Sammlungsaktivitäten kaum verwundert. Beleuchtet Irina Lucke-Kaminiarz in ihrem Beitrag die letztlich vergeblichen Bemühungen des Weimarer Komitees und der dortigen Vertreter, wie Richard Strauss, Richard Pohl und Arthur Seidl um Oesterleins Wagner-Museum, das nach dem Tode Wagners noch um weitere 12.000 Nummern angewachsen sei,⁶ so ist es erstaunlich zu erkennen, dass ziemlich gleichzeitig Joseph Kürschner, der als Beirat auch in Weimar vertreten war, letztlich eigene Ambitionen für Eisenach zu verfolgen schien, vielleicht alleine aufgrund der Tatsache, dass sich seit den 1880er Jahren eine Freundschaft zwischen ihm und Nikolaus Oesterlein anzubahnen begann.⁷

rarischen Enzyklopädikers und Eisenacher Kulturförderers, Bucha bei Jena 2010; Mitscherlich, Maria: *Joseph Kürschner Nachlassverzeichnis und Textauswahl*, Forschungsbibliothek, Bd. 28, Gotha 1990; Nicolai: »Das Richard-Wagner-Museum«, S. 73ff.

- 5 Diese Ausführungen sind ein Auszug aus einer umfassenderen Studie zur Oesterleinschen Richard Wagner Sammlung und ihrer Genese sowie zu den Ambitionen beider Protagonisten – Nikolaus Oesterlein und Joseph Kürschner –, in der einige Dokumente veröffentlicht werden sollen, die die Zielsetzungen, individuellen Überlegungen und den damaligen Zeitgeist beleuchten; diese Studie entsteht in Zusammenhang mit dem Abschluss des von der VolkswagenStiftung geförderten Projektes zur Richard Wagner-Sammlung in Eisenach.
- 6 Vgl. hierzu [Wirth, Moritz]: *Das Richard Wagner-Museum und die Zukunft des Wagnerthums. Ein Aufruf an die Wagnerianer »Zu neuen Thaten!«*, Leipzig 1894 (hier publiziert als erweiterter Abdruck); ursprünglich in: Wirth, Moritz: »Die Gesellschaft zum Ankauf des Oesterlein'schen Richard Wagner-Museums für Deutschland«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 25. Jg. (Nr. 38, Leipzig, 13. September 1894), S. 450-454 sowie (Nr. 39, Leipzig, 20. September 1894), S. 466-469.
- 7 Vgl. hierzu den Briefwechsel beider, der in der angekündigten Dokumentenpublikation teilweise veröffentlicht und kommentiert werden wird.

Nennt Gudrun Osmann in ihren Erörterungen zum Erwerb der Sammlung und in ihrer Biographie über Kürschner es als unabdingbare Voraussetzung, dass sich der Lexikograph und emsige Publizist Joseph Kürschner 1892/93 in Eisenach als letzter Lebensstation niedergelassen hatte,⁸ so sind die Verbindungen der beiden Protagonisten Nikolaus Oesterlein und Joseph Kürschner, wie schon erwähnt, mindestens ein Jahrzehnt älter, denn am 3. März 1883 wandte sich Nikolaus Oesterlein mit einem Schreiben⁹ an den Lexikographen Joseph Kürschner und wies auf das Erscheinen des ersten Katalogbandes seiner Sammlung hin. Dies ist der Ausgangspunkt eines sehr intensiven und sich gegenseitig befruchtenden Briefwechsels, der sich vor allem auf Werk, Bedeutung und Wirken Richard Wagners konzentrierte.¹⁰

Im März 1884 publizierte Oesterlein zunächst einen *Entwurfeines Richard Wagner-Museums* und ca. ein halbes Jahr später die Schrift *Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort*. Am 3. April 1887 eröffnete Oesterlein seine Richard Wagner-Sammlung in Wien als Museum in der Alleegasse 19, im IV. Bezirk, wobei dieses in den Privaträumen des Sammlers untergebracht war. Am Tag zuvor, am 2. April 1887, hatte es eine Vorfeier des Richard Wagner-Vereins zu Wien mit einer bedeutenden Festrede Hans von Wolzogens gegeben, danach publiziert in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.¹¹ Doch schon längst war es zu Verkaufsgesprächen über die Sammlung gekommen, und zwar mit Leipzig und Berlin (1886-1891); Dresden erwarb zunächst die Sammlung für das Königliche Konservatorium für 60.000 M, trat jedoch von diesem Vertrag zurück.

Stets klare Vorstellungen hegte Oesterlein hinsichtlich seines Museums und der Verwendung der Sammlung wie er nie müde wurde, seit dem Erscheinen seines erstens Katalogbandes zu betonen, mit der Zielsetzung,

8 Vgl. hierzu Osmann: »Wie kam Wagner« sowie Dies.: »*Wer an sich verzagt, der ist verloren*«.

9 Vgl. hierzu obiges Mottozitat (GSA 55/5706).

10 Gudrun Osmann vermutet (ohne Nachweise) erste Kenntnisse oder Kontakte schon 1882 anlässlich des Erscheinens des ersten Bandes des Oesterleinschen Kataloges, bzw. schon 1876, während eines Festspielbesuchs, von dem beide berichten; vgl. hierzu Osmann: »*Wer an sich verzagt, der ist verloren*«, S. 40.

11 Wolzogen, Hans von: »Das Richard Wagner-Museum in Wien«, in: *NZfM*, 55. Jg., Bd. 84 (Nr. 14, Leipzig, 4. April 1888), S. 164; ebd. (Nr. 15, Leipzig, 11. April 1888), S. 176f.; ebd. (Nr. 16, Leipzig, 18. April 1888), S. 187ff.; ebd. (Nr. 18/19, Leipzig, 8. Mai 1888), S. 212f.; ebd. (Nr. 20, Leipzig, 16. Mai 1888), S. 235f.; ebd. (Nr. 22, Leipzig, 30. Mai 1888), S. 255f.; ebd. (Nr. 23, Leipzig, 6. Juni 1888), S. 266f.

dass diese stets für alle Interessenten zugänglich gemacht werden müsse. Im *Entwurf* von 1884 legte er nicht nur den – nach seiner Einschätzung – sehr viel umfänglicheren Dokumentenbestand seiner Sammlung im Vergleich zu den Goethesammlungen in Frankfurt und den Mozartsammlungen in Salzburg dar, sondern vielmehr auch das Ziel seines Museums:

- a) die Nutzbarmachung für Wagnerianer, aber auch für alle Geisteswissenschaftler, Schriftsteller, Komponisten etc., und
- b) die Befriedigung der Schaulust eines breiteren Publikums und dessen Wissbegierde.

Es ist kaum verwunderlich, dass Oesterlein darauf verwies, wie sehr ihn die Sammeltätigkeit und die schiereren Materialmengen erschöpften, und dass er sich kaum mehr in der Lage fühlte, diese Aufgaben allein zu bewältigen. So entwickelte er die Idee, sein Museum vorläufig im Rahmen einer »Hof- oder Staatsbibliothek«, eines »Kunst- oder National-Museums« unterzubringen, schon alleine wegen des geeigneten und ausgebildeten Personals. Weniger sympathisch war ihm die Vorstellung, seine Sammlung nach Bayreuth zu geben, weil diese Stadt sich als reine Festspielstadt ausschließlich auf die Spiele konzentriere; sie schien ihm für seine Studien- und permanente Präsentationsideen als weniger geeignet, weil nur wenige Besucher über das Jahr hinweg Bayreuth aufsuchten. Hierin fühlte er sich übrigens von Cosima Wagner unterstützt, sodass er in der zweiten Schrift des Jahres 1884 (*Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort*) verlautbaren ließ:

»[...] Nein, das Wagner-Museum ist an einem anderen Ort [als Bayreuth] zu errichten, zu anderer Zeit [als zu den Festspielen] aufzusuchen, wo uns im Gegensatz zu den in einer Grossstadt in Fülle umgebenden materiellen Zerstreuungen und Genüssen, neben sonstigen höheren Anregungen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft auch ein erhebendes geistiges Wagner-Monument erstehen soll zur Erinnerung an den Grossen, Einzigen, der dies Alles geschaffen und zugleich als Spiegelbild seines lebendigen Vermächtnisses [...]«¹²

12 Oesterlein: *Das Richard Wagner-Museum*, S. 9.

Auch der Anspruch einer Komplettierung der Sammlung durch permanente Ergänzung des Bestandes nach dem Verkauf sei wegen der Abgelegenheit der Stadt Bayreuth wenig realisierbar: »[...] wie wäre dies heut zu Tage in einer kleinen, an keiner Hauptverkehrsader gelegenen Stadt gut möglich?«¹³

Nikolaus Oesterlein konnte sich durchaus den Ort der Sammlung auch im Rahmen und als Abteilung eines Monumentalgebäudes moderner Bauweise vorstellen, und er wollte die Wagner-Verbände für seine Ideen miteinbeziehen. Für ihn sollte das Museum ein umfassender kommunikativer und wissenschaftlicher Begegnungsort werden, wo neben Studien und Recherchen Vorträge und Sitzungen, Diskurse und Begegnungen stattfinden sollten. In diesem Anliegen fühlte er sich unterstützt unter vielen anderen von Franz Liszt und Hans von Bülow. Er erachtete es als unabdingbar für sein Museum, an vorhandenen Bildungsanstalten – gerade einer Großstadt wie beispielsweise Kunstinstituten, Hochschulen, Konservatorien etc. – besuchermäßig zu partizipieren, um »ein ausgiebiges Kontingent an Besuchern für das Museum« anzuziehen. 1892 konkretisierte er die Forderung: Die Voraussetzungen für den Ankauf von Oesterleins Richard Wagner-Museum wären:

1. Eine vollständige bibliotheksmäßige Verwaltung mit wissenschaftlich gebildetem Archivar und dem »nöthigen« Unterpersonal
2. Unterbringung in ausreichenden Räumlichkeiten, inklusive Lese- und Studiensäle
3. Fortführung der Sammlung und Ergänzungen
4. Die Sammlung müsse sich im »Eigenthum irgendeines Gemeinwesens, einer Stadt, einer Provinz, eines Staates« befinden. Falls ein Wagnerverein das übernehme, so müsse er diesbezüglich unter städtischer oder staatlicher Oberaufsicht stehen
5. Es eigne sich nur eine deutsche Universitäts- oder Großstadt.¹⁴

Oesterlein hatte sehr klare wissenschaftliche und sachliche Ambitionen, um dem Phänomen Wagner gerecht zu werden; dies zeigen auch seine Kommentare und Erörterungen in seinem Katalog: Nicht nur, dass Oesterlein den »uneingeschränkten öffentlichen Zugang zu wissenschaftlichen und

13 Ebd., S. 13.

14 Vgl. hierzu auch Oesterlein: *Das Richard Wagner-Museum*.

künstlerischen Zwecken« forderte, nach dem »Sinnspruch« von Lernen und Lehren, sondern vielmehr – und gerade in seinen Anhängen zum vierten Band seines Kataloges wird dies evident – sah er seine Sammlung als Grundlage für eine kulturhistorische Positionierung Richard Wagners, indem sie den »breitesten Hintergrund« liefere und die Wirkungen des Wagnerschen Werkes aufzeige, um letztlich eine geschichtlich umfassende Erkenntnis zu gewinnen, die auch das Contra nicht verdunkle.¹⁵

1892 publizierte Oesterlein eine weitere wichtige Werbeschrift Über Schicksale und Bestimmung des Richard Wagner-Museums in Wien. *Festschrift zur Feier seines fünfjährigen Bestehens*. In diesem Jahr kam es von Mai bis November zu mehreren maßgeblichen Treffen Oesterleins mit wichtigen Persönlichkeiten u. a. mit Joseph Kürschner anlässlich der internationalen Musik- und Theaterausstellung im Prater (7. Mai bis 9. November 1892). Hierbei intensivierte sich die Bekanntschaft mit Kürschner, und es erwuchs eine enge und für den endgültigen Erwerb der Sammlung in Eisenach bedeutungsvolle Freundschaft beider, aber auch mit Hermann Hillger, mit dem Kürschner in der Eisenacher Zeit intensiv zusammenarbeiten sollte¹⁶ und Ludwig Leichner (Parfum- und Kosmetikfabrikant, einst Wagnersänger, Berlin).¹⁷

Unmittelbar nach diesen letztlich folgenschweren Begegnungen in Wien sicherte sich Dr. Rudolf Goetze (Würzburg) am 21. Dezember 1892 durch eine Vorverkaufssumme Rechte an der Sammlung für die Richard Wagner-Gesellschaft zum Ankauf des Museums. Der Richard Wagner-Gesellschaft gehörten Mitglieder bedeutender Zweigvereine an u. a. des Weimarer, mit beispielsweise Richard Pohl und Richard Strauss wie Joseph Kürschner. Drei Monate später, am 31. März 1893 bot Frau Adelheid Schmidt eine Villa in Eisenach für das Richard Wagner-Museum an, doch zunächst schien Weimar die präferierte Lösung; auch hierin war Joseph Kürschner involviert. Allerdings kam es schon kurz darauf, am 26. April 1893, zu einer Privataudienz des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach mit Joseph Kürschner, wobei sich der Großherzog der Idee Kürschners gegenüber, die

15 Vgl. [Wirth]: *Das Richard Wagner-Museum*, S. 21; auch in GSA, Bestand Kürschner, CSA 55/12274.

16 Vgl. hierzu Osmann: »Wer an sich verzagt, der ist verloren«, S. 78ff.

17 Ebd., S. 104ff.; Osmann benutzt allerdings die Schreibweise »Laichner«, die so nicht überliefert ist.

Sammlung und damit Oesterleins Richard Wagner-Museum nach Eisenach zu holen, aufgeschlossen zeigte.

Als weiterer Faktor verstarb 1894 Louise Reuter, wobei nach ihrem Willen die Reuter-Villa nun an die Schiller-Stiftung mit diversen Verpflichtungen vermacht wurde, und zwar sollte sie ursprünglich Alterssitz für Schriftsteller werden, wohl vergleichbar der Stiftung Marie Seebachs, die zeitgleich ihre Stiftung für Bühnenkünstler gründete; deren erstes Haus als Alterssitz wurde 1895 eröffnet.¹⁸ Infolge des Todes von Louise Reuter wurde Joseph Kürschner am 5. Juli 1894 Vorsitzender des Komitees zur Verwaltung des Reuterhauses, und im November 1894 wählte man den für das weitere Vorgehen zum Erwerb der Sammlung sehr wichtigen Hans Lukas von Cranach zum Burghauptmann auf der Wartburg.

In dieser Zeit liebäugelte Oesterlein mit dem Verkauf der Sammlung in andere Länder oder Städte Europas (z. B. Paris) oder nach Amerika (New York)¹⁹ und hatte deshalb ein Schlusdatum für den Erwerb der Sammlung für die Angebote aus Deutschland gesetzt: den 31. März 1895. In dieser Zeit, als der Verkauf der Sammlung tatsächlich brisant wurde, erfolgte der schon erwähnte Aufruf in Leipzig durch Moritz Wirth *Das Richard Wagner-Museum und die Zukunft des Wagnerthums. Ein Aufruf an die Wagnerianer »Zu neuen Thaten!«*.²⁰ Zu Beginn des Jahres 1895 ereigneten sich mehrere wichtige Schritte. Zum einen gab Hans Bronsart von Schellendorf seitens der Schiller-Stiftung und Weimar seine Bedenken bzgl. des Erwerbs von Oesterleins Richard Wagner-Museum bekannt. Als Erwiderung einer Anfrage »in Betreff der etwaigen Unterbringung des Wagner-Museums in der Reuter-Villa« äußerte sich Bronsart von Schellendorf sehr kritisch:

»[...] erwiedre ich auf die gefällige Anfrage in Betreff der etwaigen Unterbringung des Wagner-Museums in der Reuter-Villa, daß ich eine Erwägung dieses Gedankens nur in der Vereinssitzung für möglich halte, daß die entspre-

18 Vgl. hierzu auch Schau, Reinhard: *Die Stiftung der Marie Seebach. Ein Altenheim für Bühnenkünstler. Seit 1895 in Weimar*, Weimar u. a. 2015.

19 Vgl. [Wirth]: *Das Richard Wagner-Museum*, S. 37f.; New York habe offensichtlich 110.000 M geboten; Amerika als »Gefahr« wird hier erwähnt, gewissermaßen als Anhang und fett gedruckt am Ende; offensichtlich waren auch Chicago und Philadelphia zeitweilig im Gespräch; vgl. auch GSA 55/12274 (3).

20 Vgl. ebd.

chenden Räumlichkeiten auch zum Vortheil der Schiller-Stiftung verwertet werden, d. h. einen möglichst hohen Mietzins einbringen.

Vertraulich gefragt, ist mir die ganze Sache nicht sympathisch, weil ich durchaus auf dem Standpunkte des Bürgermeisters von Bayreuth stehe, und nach Allem, was ich von zuverlässigen Leuten über den Inhalt der Sammlung erfahren, zu dem Ergebnis komme, daß nur ein minimaler Theil von wirklichem Werth ist. Die vorgefundenen Manuskripte Wagners und sonstige vom Meister selbst herstammenden Reliquaria sind ja mit Geldwerth schwer zu taxieren, im Verhältnis zu den Beträgen, die für interessante Autographen heutzutage gezahlt werden, halte ich eine Summe von 10-20000 Mark für den Höchstbetrag, der billigerweise vom Besitzer gefordert werden könnte. Diese annähernde Schätzung mag anfechtbar sein; die Summe von 90.000 Mark für ein »Museum« hinzugeben, dessen überwiegender Theil aus der Anhäufung der über R. Wagner erschienenen Schriften besteht – wovon etwa 99 % pro et contra der [...] Unsinn sind, während das wirklich Beachtenswerthe fast ausnahmslos jederzeit mit geringer Mühe und geringen Kosten zu beschaffen sein dürfte – erscheint mir als sogenannter »Reinfall«.

Nun, das ist eine individuelle Ansicht, und ich würde mich natürlich aus solchem Grund nicht gegen Unterbringung des Wagner-Museums aussprechen können, sobald die Rechte der Schiller-Stiftung durch eine möglichst hohe Miethe gewahrt bleiben.

Es dürfte sich daher empfehlen, bevor ich die Sache im Verwaltungsrath zur Sprache bringe, daß man sich darüber schlüssig machte, welche Räumlichkeiten darauf geprüft wurden und welcher Mietzins geboten wird.

Es käme alsdann noch in Frage, in welcher Weise ein Zugang geschafft werden kann, ohne sonstige Bewohner zu belästigen und ob die Stadt die Miethe für alle Zeiten garantieren kann.«²¹

Kürschner wandte sich am 9. Januar 1895 in einem Brief an den Eisenacher Musikverein, der als Antwort auf die Anmerkungen von Bronsart gelesen werden kann. Somit schaltete er verstärkt die Öffentlichkeit für seine Pläne ein und gab seinerseits gewichtige Argumente an, um den Erwerb der Sammlung zu befördern, zumal sich die Weimarer Erwerbsspektiven nicht realisieren ließen. In diesem Schreiben führte er gewichtige Argumente an, um den Erwerb der Sammlung zu befördern: Die Sammlung besitze

21 GSA 55/12274.

Raritäten, umfasse 25.000 Stück, sei finanziell höchst gering dotiert mit 90.000 Mark – Bronsart äußerte sich zum Wert diametral entgegengesetzt – und schließlich gäbe es auch ein touristisches Interesse zu berücksichtigen:

»Vor mehreren Jahren hat sich ein Komitee gebildet zur Erwerbung des von Nikolaus Oesterlein in Wien gesammelten Richard Wagner Museums, das in nicht wieder zu erreichender Vollständigkeit auf Wagner bezügliche Drucksachen (Bücher, Noten, Zeitschriften usw. usw.), Autographen, Darstellungen der bildenden Kunst, Curiositäten u. a. umfaßt und vielfach vorm sicheren Untergang rettete. Die Sammlung zählt jetzt ca. 25.000 Nummern, die in drei starken bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen Bänden katalogisiert sind, während ein 4. Band im Stadium der Drucklegung sich befindet. Einen solchen Schatz, der nicht nur musikhistorisch, sondern der Bedeutung und der Verflechtung Richard Wagners mit der großen und bewegten Zeit, in der er gelebt hat und die sich ebenso in seinem Leben wie in seinen Werken in bedeutsamster Weise spiegelt, den Zufälligkeiten des Privatbesitzes zu entziehen und an irgend einer Stelle des deutschen Vaterlandes für alle Zeit fest zu lagern, schien dem Komitee eine Ehrenpflicht und um so dringender nötig zu sein, als bereits das Ausland begehrlieh seine Hand danach ausstreckt.

Der Besitzer, Nikolaus Oesterlein in Wien, verlangt rund 90.000 Mark für seine Sammlung, eine Summe, die nach dem Urteil Sachverständiger schon für die Gesamtheit der einzelnen Theile, aus denen sie besteht, ganz abgesehen von der jahrelangen Mühe des Sammelns, überaus gering ist. Durch die Opferwilligkeit Einzelner, durch Sammlungen und sonst wie sind bisher rund erst 22.000 Mark zusammengebracht worden. Nach dem ursprünglichen, für das Komitee auch jetzt maßgebenden Plane wird diejenige Stadt das Anrecht erwerben, Sitz des Museums zu sein, die den größten Anteil an der Ermöglichung der Erwerbung hat.

Viele Städte sind bereits genannt; von den Unterzeichneten und anderen hiesigen Freunden der Wagnerschen Kunst und der gemeinsamen Heimat auch unser Eisenach. Außer ideellen und materiellen Gründen scheint kaum eine Stadt geeigneter, dem kostbaren Schatz die bergende Unterkunft zu bieten, als gerade die Schwesternstadt Weimars, über der die Wartburg thront und zu der der Hörselberg herüberblaut, zwei Stätten untrennbar verbunden mit einem der deutschesten und auch heute noch populärsten Werke des Meisters, der musikalisch seiner Zeit die Signatur gegeben hat. Dazu ergießt sich

alljährlich ein breiter Fremdenstrom über Eisenach, durch den die geistige Wirkung des Wagnermuseums zu immer neuem Leben geweckt werden würde, um so tiefer als die Bedeutsamkeit der lokalen Stätte mitempfunden wird. Materiell wird der Schatz in reichem Maße der Stadt, die den gefesteten Sitz bietet, zurückgegeben, was sie für ihn thut. Es ist unzweifelhaft, daß die Fülle der Bayreuth-Besucher, die jährlich bzw. zweijährlich über Eisenach, als dem Ausgangspunkte der Route Eisenach-Lichtenfels-Bayreuth zum Besuch der Festspiele reisen, zum größten Teile auch Eisenach zu gute käme, wenn ihnen hier etwas so sehr ihrer ganzen Stimmung und Anschauung Entsprechendes geboten würde. Eisenach, das als Stadt dem Fremden nur wenig Sehenswürdigkeiten zu bieten hat, erhalte mit dem Wagner-Museum eine intensive Anziehung für viele Kreise, die in wohl zu beachtender Weise die Zahl seiner jährlichen Besucher steigern würde.

Im Anschluß an diese flüchtigen Ausführungen glauben die Unterzeichneten als Mitglieder des Komites und beseelt von dem Wunsche dem Weimari-schen Lande den Besitz des Wagnermuseums zu sichern den verehrl. Vorstand des Musikvereins Eisenach um eine Willensäußerung darüber bitten zu sollen, ob Sie sich auch von Ihrer Seite für das nationale und kunstgeschichtlich bedeutsame, aber auch für die Interessen der Stadt wichtige Unternehmen gütiger Unterstützung versichert sollen dürfen.«²²

Am 5. Februar 1895 übersandte Kürschner über Hillger an Leichner eine Bitte um eine entsprechende zum Erwerb der Sammlung notwendige Spende in Höhe von 40.000 Mark. Am Tag darauf veröffentlichte die Stadt Eisenach einen Aufruf zum Ankauf der Sammlung, wobei die Formulierung in vielen Abschnitten fast wörtlich die Eingabe Kürschners zitiert, d. h. das Kürschnersche Schreiben an den Musikverein wurde zur Grundlage für den Sammlungsaufruf vom 6. Februar 1895, der unterzeichnet war vom Commandant und Burghauptmann von Cranach, dem Gemeinderatsvorsitzenden Dittmeier, dem Bürgermeister Müller und Kürschner selbst, wobei auf die ursprüngliche Idee von 1893 verwiesen wurde, das Richard Wagner-Museum Oesterleins nach Eisenach mit Zustimmung des Großherzogs zu ziehen und auf die Tatsache, dass das Komitee allein schon 20.000 Mark

22 Ebd.; übertitelt: »An den Vorstand des Musikvereins Eisenach«, bzw. »An den Gemeindevorstand oder Gemeinderat der Stadt Eisenach«, unterzeichnet von den Mitgliedern des Komitees.

gesammelt habe; jetzt solle der Rest hinzukommen, und in der Tat gingen danach enorm viele Spenden ein:

»Aufruf

Am 13. des Monats jährt sich zum 12. male der Tag, an dem Deutschland einen großen Sohn, das Jahrhundert eine seiner am meisten charakteristischen Persönlichkeiten verlor: *Richard Wagner*.

Was irdisch an ihm war verging, aber unzerstörbar, von stets neu zeugender Kraft erwies sich, was er als hehres Vermächtnis der Welt hinterlassen. Der Welt – und doch in erster Linie dem Vaterlande! Denn wie gewaltig auch die Schöpfungen seines musikalischen Genies zündeten, wo immer sie vernommen wurden, wie tief er die Herzen bewegte als Dichter, wie markigen Ausdruck er als Schriftsteller den Empfindungen und Strömungen, dem Stürmen und Drängen einer neuen Geistesrichtung gab – stets steht er unserem Herzen besonders nahe als glühender Patriot, als ein deutscher, der sein Vaterland mit Inbrunst liebte und der deutscher Art und Kunst auch da warme Freunde schuf, wo politische Abneigung gegen uns daheim ist.

Ein Denkmal hat ihm sein Volk bisher nicht errichtet, vielleicht weil wie er ein Mitlebender durch die Festspiele in Bayreuth noch mitten unter uns steht. Wohl aber ist es eine unabweisbare Pflicht zur Festigung und Verbreitung seiner bahnbrechenden Kunst- und Kulturgedanken, zur lebendigen Erfassung seiner Wesenheit und seines Wirkens eine Stelle zu schaffen, an der sich alle Zeugnisse vereinen, die der an ihn anknüpfenden Forschung dienen, ebenso bedeutsam für den Meister selbst, wie für die Kulturgeschichte seiner Zeit.

In vieljähriger Tätigkeit hat Nikolaus Oesterlein in Wien diese Zeugnisse zu einer Sammlung von etwa 25.000 Nummern zusammengetragen, die, einzig in ihrer Art, nicht allein die gesammte Litteratur von und über den Meister, sein Wirken und seinen Einfluß aufweist, sondern die auch zahlreiche Originalhandschriften und eine Fülle von Bildwerken, Denkwürdigkeiten, Curiositäten etc. enthält, wo sie gleich umfassend, gleich reichhaltig niemals von dem Zeitgenossen eines hervorragenden Mannes vereinigt worden ist.

Die Sammlung droht Deutschland verloren zu gehen, wenn nicht noch in letzter Stunde die fehlende Summe für den Ankauf und die Übergabe des kostbaren Besitzes an eine Stadtgemeinde zu unveräußerlichem Eigentum gebracht wird. Bis heute hat das 1892 gebildete Comité zur Erwerbung des

Richard-Wagner Museums einige 20.000 M gesammelt, während der Kaufpreis 90.000 Mark beträgt, der gering ist sowohl im Hinblick auf den ideellen wie auf den materiellen Wert der Sammlung.

Schon 1893 entstand der Gedanke, der Residenzstadt *Eisenach* das Wagner-Museum zu sichern, heute wird er unter veränderten Verhältnissen und reger Antheilnahme von neuem aufgenommen. Bereits sind namhafte Beiträge gezeichnet, andere in Aussicht gestellt worden, und es ist zugleich die begründete Hoffnung vorhanden, daß auch die Stadt zur Erwerbung des Museums beisteuern und für seine Unterkunft und Verwaltung sorgen wird. Eisenach ist als Stadt nicht reich an Sehenswürdigkeiten; jede neue Anziehung die ihr zugeführt wird, ist bedeutsam für sie in ihrer Eigenschaft als Fremdenstadt. Bei ihrer Lage an einem der verkehrsreichsten Schienenwege, würde der Besitz des Museums ihr erhöhten Besuch zuführen und damit zugleich die lebendige Wirkung der Sammlung gesichert sein. Namentlich würde in den Jahren eine Steigerung des Besuchs zu erwarten sein, in denen die Bayreuther Festspiele stattfinden, deren Besucher grossentheils über Eisenach reisen und die um so lieber hier Rast machen werden, als über dem Weichbilde der Stadt die ehrwürdige Veste thront, die in dem volkstümlichsten Werke des Meisters, dem »Tannhäuser«, ihre poetische Verklärung gefunden hat.

So vereinen sich ideale und praktische Gesichtspunkte Eisenach als besonders geeignet für den Sitz des Richard Wagner-Museums erscheinen zu lassen, und in diesem Sinne fordern wir zu Zeichnungen für dessen Ankauf auf. Jeder von uns nimmt solche entgegen und betrachtet sie nur als für den Fall gültig, dass das Museum in den städtischen Besitz Eisenachs übergeht.

Mögen unsere Mitbürger, denen deutsche Kunst und das Interesse unserer Stadt am Herzen liegen, werben für die anregende Sache in ihren Kreisen, und mögen auch Die unsere Absicht fördern helfen die, fern von Thüringens Bergen, gern der bei uns im Sommer verlebten Stunden gedenken!

Eisenach, den 6. Februar 1895.

Hauptmann v. Cranach, Commandant der Wartburg, Oeconomierat Dittenberger, Vorsitzender des Gemeinderats, Müller, Oberbürgermeister, Geh. Hofrat Joseph Kürschner, Mitglied des Comites zur Erwerbung des Richard Wagner Museums.«

Dazu gab es eine Empfehlung des Oberbürgermeisters Müller:

»[...] Wir geben uns der angenehmen Hoffnung hin, daß der Erwerbung des Richard-Wagner-Museums für Eisenach ebensowohl um der hohen kulturellen Zwecke willen, denen die Sammlung zu dienen bestimmt ist, als auch wegen der praktischen Gesichtspunkte, die für Eisenach in Betracht kommen beziehungsweise aus hochwohlgeborenen Förderung erfolgen werde und würden uns freuen auch von Ihnen recht bald eine namhafte Zustimmung zu erhalten.«²³

Ein entscheidender Schritt geschah am 17. Februar 1895, als Joseph Kürschner während der vierten Generalversammlung des Komitees, bzw. der Gesellschaft zum Ankauf des Oesterleinschen Richard Wagner-Museums im Russischen Hof in Weimar enorme Geldzusagen versicherte, weil er schon Leichners erbetene Spende von 40.000 Mark als gegeben einkalkulierte – ein Wagnis sondergleichen, denn im Hinblick auf feste Zusagen hatte er bis dato nur knapp 20.000 Mark zur Verfügung. Am 4. März 1895 ging tatsächlich Leichners Spende ein, worauf es am 12. März 1895 in Leipzig auf der fünften Generalversammlung der Gesellschaft zum Beschluss des Ankaufs des Oesterleinschen Richard Wagner-Museums kam, allerdings mit diversen Verpflichtungen:

1. Verwaltung des Museums in geeigneten Räumlichkeiten
2. Fortführung der Sammlungen
3. Unveräußerlichkeit derselben für alle Zeiten
4. Zugänglichmachung derselben für die Öffentlichkeit
5. Einrichtung des Museums für Studienzwecke.

Einen entsprechenden Briefentwurf schrieb Joseph Kürschner an den Vorstand der Schiller-Stiftung mit dem Vermerk »eilt sehr« am 27. März 1895:

»Beauftragt vom ›Comite für Erwerbung des Richard Wagner Museums in Eisenach‹ und zugleich bevollmächtigt vom Vorstand dieser Stadt gestatte ich mir, mit höflichem Ersuchen um eine baldige Auskunft den nachfolgen-

23 GSA 55/12274 (2).

den Vorschlag [?] dem verehrlichen Vorstand der Schiller-Stiftung zu unterbreiten [?].

Nachdem seit drei Jahren eine lebhaftige Agitation für den Erwerb der gegenwärtig wohl reichsten Sammlung von auf nur Richard Wagner bezüglichen Schriften und Gegenständen, in ganz Deutschland, unterhalten worden ist, um diese Sammlung nicht dem Zufall Preis zu geben oder sie ins Ausland zu verlieren, ist es endlich in Eisenach gelungen, den ausschlaggebenden Teil des verlangten Kaufpreises zusammenzubringen. Thatsächlich geht die zur Zeit in Wien befindliche Sammlung Mitte April in den Besitz der Stadt Eisenach über, die sich bereit erklärt hat, für würdige Unterbringung & entsprechende Verwaltung Sorge zu tragen. Der Plan der Erwerbung hat fast überall Zustimmung und Unterstützung gefunden; so hat sich u. a. Weimar in etlichen Reisen u. namentlich auch sein Bürgermeister Geheimer Oberregierungsrath Dr. Pabst [?] um den Besitz bemüht und gegen 20.000 Mark für die Erwerbung geboten. Seine königliche Hoheit, der Großherzog von Sachsen-Weimar haben bereits im Frühjahr 1893 den Schreiber dieses ausdrücklich ermächtigt, bekannt zu geben, wie sehr sich seine Königliche Hoheit freuen würden, wenn das Museum für Eisenach gewonnen würde [...].

Schon kurz nach dem Tode der Frau Dr. Fritz Reuter und nach dem Gedanken ihres großzügigen Vermächtnisses an die Schiller-Stiftung ist hier und anderen Orts der Gedanke aufgetaucht, ob es nicht möglich wäre, die Villa Reuters zur Heimstatt des Wagner Museums zu machen. Der Gedanke lag auch mir nahe und mußte bei mir um so reichere Nahrung finden, als ich gleichzeitig seit Anbeginn dem allgemeinen Komitee zur Erwerbung des Richard Wagner Museums wie dem [...] Lokal Komitee in Eisenach angehöre und ebenso die Ehre habe, die Deutsche Schiller-Stiftung in der Verwaltung des Reuter'schen Hauses zu vertreten. Nachdem definitiv davon abgesehen worden ist, die Villa Reuter zu einem Schriftsteller-Heim umzugestalten, wie solches Fr. Dr. Reuter im Auge gehabt hat, und das betreffende Codicill des Testaments seitens der Erblasserin keinerlei Bestimmungen über eine solche oder ähnliche Verwendung enthält, hat die Schiller-Stiftung in Weimar [?] beschlossen, in erster Linie das Arbeitszimmer Fritz Reuters sowie die an dieses nördlich sich anschließenden Räume den Verehrern Fritz Reuters als eine Art Erinnerungsstätte für den großen Sohn des Hauses zugänglich zu machen und nämlich den übrigen Teil des Hauses mit oder ohne Mobiliar zu vermieten.

Bei meiner Kenntnis der Eisenacher Verhältnisse glaube ich mir wohl [...] Urteil erlauben zu dürfen, daß zu dem angedachten Zweck die Vermietung nicht leicht und namentlich nicht vorteilhaft für die Schillerstiftung sein würde, da einerseits durch Abzweigung der dem Gedächtnis Reuters gewidmeten Räume ein besserer Miether, der doch wohl allein in Betracht kommen könnte, in seinem Platzbedürfnis wesentlich beschränkt wäre, während andererseits der Charakter des Ganzen [als auch die mögliche Gestaltung des Hauses] doch wohl die Vermietung einzelner Zimmer während der Sommersaison verbietet. Aber auch abgesehen von diesem, mehr idealen Standpunkt, dürfte eine solche Vermietung eine Fülle unerquicklicher Geschäfte und Ausgaben aller Art mit sich bringen, deren Erledigung umso schwerer wäre, als der eigentliche Besitzer sich nicht am Orte befindet.

Aus diesen Erwägungen heraus scheint es mir materiell geradezu als Vorteil für die Schiller Stiftung, wenn sich ihr die Gelegenheit bietet, diese Lasten von sich abzuwälzen, die aller Wahrscheinlichkeit nach höher sein werden, als der Gewinn, der sich aus der gewöhnlichen Vermietung ergibt. Dazu aber böte die Unterbringung der Wagner-Sammlung die beste Gelegenheit. Die Stadt würde sich [nur bei der Entstehung des Wagner Museums im Reuterhaus angepasst] zu folgenden Gegenleistungen verstehen, die der Schiller Stiftung nicht nur jede Sorge und Aufgabe für das Grundstück abnehmen, sondern ihr auch das Reinerträgnis aus dem dem Andenken gewidmeten Teil sichern.

Die Stadt würde sich verpflichten, während der Zeit, in der sie das Haus zu dem angeführten Zwecke benutzt, das ganze Anwesen in dem Zustande zu erhalten, in dem sie es übernimmt, nachdem die jetzt von der Schiller Stiftung beabsichtigte Renovation ausgeführt ist. Diese wird nöthige Reparatur umfassen auch den Garten, dessen bergige Terrassen z. Z. total verwahrlost sind, und regelmäßig unter dem Gewitterregen leiden, in gutem Zustand erhalten, ferner alle staatlichen und städtischen Abgaben sowie sonstige Lasten übernehmen [...].«

Außerdem würden die Wagner-Zimmer getrennt von den Reuter-Zimmern gezeigt; die Einnahmen unverkürzt an die Zentralstelle in Weimar monatlich oder vierteljährlich abgeführt. Die Stadt biete zudem die »Instandhaltung der Reuter-Gräber« an:

»[...] die ausdrücklich von der Erblasserin in ihrem Testament zu Lasten der Schiller Stiftung ausbedungen worden ist. Eine einfache Abrechnung all der Ausgaben wird jedenfalls ergeben daß dieselben [...] sich mindestens mit den von einer Vermietung zu erhoffenden Einnahmen decken werden, weil das Haus durch einen besonders anzustellenden Kastellan [...] die Abzweigung der Reuterzimmer und die Abgaben ganz anders belastet ist, als jedes andere, lediglich Miethzwecken dienende Gebäude.«²⁴

Am 1. April 1895, also nur fünf Tage später erwarb die Stadt tatsächlich Oesterleins Richard Wagner-Museum. Die Reaktion darauf erfolgte am 28. April (durch Bronsart von Schellendorf). Schon hier wird ersichtlich, dass innerhalb der Schiller-Stiftung zunächst keine Einigung zu erzielen war. Es bestand zwar keine »grundsätzliche Abneigung«, jedoch gab es Differenzen im Detail. Zugleich wurde auf eine Versammlung für den 27. Mai mit Hinweis auf die anstehenden Verhandlungen und Generalversammlungen am 29. und 30. Mai 1895 zwischen der Stadt Eisenach und der Schiller-Stiftung, der Eigentümerin der Reuter-Villa, verwiesen.²⁵

Circa drei Monate später, am 8. September 1895, ging ein weiteres Angebot von Carl Schmidt, Konditor aus Bad Langensalza ein, um dem Richard Wagner-Museum eine Heimstatt zu offerieren: es war die Dr. Klüber-Villa, Hainstein 4, in Eisenach.²⁶ Am 18. September fasste der Verwaltungsrat der Schiller-Stiftung den Beschluss, die Reuter-Villa für den Rückkauf durch die Stadt Eisenach (32.000 Mark war das Angebot des damaligen Oberbürgermeisters Müller²⁷) freizugeben, unter der Bedingung, drei Räume für Reuter zu bewahren. Kurz vor Weihnachten, am 19. Dezember 1895, kam die Reuter-Villa dann endgültig in den Besitz der Stadt Eisenach; am 8. Januar 1896 fanden die Verhandlungen mit der Schiller-Stiftung bezüglich der Reuter-Villa ihren endgültigen Abschluss, wobei Bestimmungen über die

24 GSA 55/12274 (1); dieser »Entwurf« war teilweise extrem schwierig zu entziffern und weist mehrere teils unleserliche Korrekturen auf.

25 Ebd.; zeitgleich wurden während einer Sitzung des Eisenacher Komitees zum Erwerb der Sammlung am 16. Juni 1895 im Rautenkranz in Eisenach verschiedene Standorte in der Stadt diskutiert, zumindest als vorläufige Unterkunft; angedacht waren das Theater, die Charlottenburg, der Nikolaiturm, die Wartburg-Bibliothek oder das Röhrig-/Schimmelpfengsche Haus in der Bahnhofstraße.

26 Dies wurde am 11. September 1895 abgelehnt: vgl. ebd.

27 Vgl. ebd.

Einrichtung und Verwaltung hinsichtlich eines städtischen Richard Wagner-Museums zu Eisenach wirksam wurden; sehr wichtig war die Klausel, dass es für die Öffentlichkeit zugänglich sein musste, speziell für Studienzwecke. Wenige Monate später, am 20. Juni 1897 wurde das Richard Wagner-Museum zu Eisenach eröffnet mit Joseph Kürschner als erstem Direktor auf Lebenszeit.

Nachdem die Pläne, das Richard Wagner-Museum in Weimar zu installieren, letztlich gescheitert waren, wie Irina Lucke-Kaminiarz zeigt²⁸, verblieb das Museum dank der Aktivitäten und dem Wunsch Carl Alexanders im Großherzogtum, woran Joseph Kürschner, der in alle derartigen Aktivitäten eingebunden war, einen erheblichen Anteil hatte. Interessant ist dabei zweifelsohne der Umstand, dass Kürschner schon 1893 den Großherzog für die Idee, das Museum nach Eisenach zu holen, zu begeistern vermochte. Diese Idee wurde nun, nach dem Scheitern der Weimarer Bemühungen, wieder aufgenommen, mittels eines Kürschner-Coups, der auf 40.000 Mark Spende von Herrn Leichner ohne Zusicherung setzte. Wie geschickt Kürschner argumentativ eine enorme Überzeugungsarbeit leistete, lässt sich aus den Dokumenten ermessen, aber auch, dass er darauf achtete, dass zumindest einige der Oesterleinschen Bedingungen, wie die museale Ausstellung und der Zugang für Öffentlichkeit und Studienzwecke realisiert wurden.

Nach Erfolg der Pläne wohl vor allem Joseph Kürschners und der Eröffnung des Museums wurde der Spiritus Rector keineswegs müde, große und die kulturelle Bedeutung Eisenachs aufwertende weitere Pläne zu schmieden, so die Idee, ein vorbildhaftes Schauspiel mit exemplarischem Niveau als »deutsches Nationaltheater« anzusiedeln. Dieser Plan wurde allerdings nicht weiterverfolgt, denn Kürschner verstarb im Großglockner Massiv. Schon kurz nach 1900 flammte die Diskussion um den Verbleib der Sammlung in Eisenach abermals auf.

28 Siehe dazu den Beitrag von Irina Lucke-Kaminiarz in diesem Band.

Literatur

- Goethe- und Schiller-Archiv (GSA), Bestand Kürschner, GSA 55/5706 sowie GSA 55/12274.
- Martin, Gunther: »Ein Gralsritter namens Oesterlein«, in: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker*, 49. Jg. (1994), S. 116-121.
- Mitscherlich, Maria: *Joseph Kürschner Nachlassverzeichnis und Textauswahl, Forschungsbibliothek*, Bd. 28, Gotha 1990.
- Nicolai, Wilhelm: »Das Richard-Wagner-Museum zu Eisenach«, in: *Thüringer Jahrbuch*, Jg. 26, Leipzig 1927, S 72-90.
- Oesterlein, Nikolaus: *Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort*, Wien 1884.
- Osmann, Gudrun: »Wer an sich verzagt, der ist verloren«. *Joseph Kürschner. Zeugnisse aus dem Leben eines literarischen Enzyklopädikers und Eisenacher Kulturförderers*, Bucha bei Jena 2010.
- Osmann, Gudrun: »Wie kam Wagner in die Reuter-Villa? Zur Geschichte der Wagner-Sammlung im Reuter-Haus«, in: *Eisenach-Jahrbuch* 1 (1992), S. 99-106.
- Schau, Reinhard: *Die Stiftung der Marie Seebach. Ein Altenheim für Bühnenkünstler. Seit 1895 in Weimar*, Weimar u. a. 2015.
- [Wirth, Moritz]: *Das Richard Wagner-Museum und die Zukunft des Wagnerthums. Ein Aufruf an die Wagnerianer »Zu neuen Thaten!«*, Leipzig 1894.
- Wirth, Moritz: »Die Gesellschaft zum Ankauf des Oesterlein'schen Richard Wagner-Museums für Deutschland«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 25. Jg. (Nr. 38, Leipzig, 13. September 1894), S. 450-454 sowie (Nr. 39, Leipzig, 20. September 1894), S. 466-469.
- Wolzogen, Hans von: »Das Richard Wagner-Museum in Wien«, in: *NZfM*, 55. Jg., Bd. 84 (Nr. 14, Leipzig, 4. April 1888), S. 164; ebd. (Nr. 15, Leipzig, 11. April 1888), S. 176f.; ebd. (Nr. 16, Leipzig, 18. April 1888), S. 187ff.; ebd. (Nr. 18/19, Leipzig, 8. Mai 1888), S. 212f.; ebd. (Nr. 20, Leipzig, 16. Mai 1888), S. 235f.; ebd. (Nr. 22, Leipzig, 30. Mai 1888), S. 255f.; ebd. (Nr. 23, Leipzig, 6. Juni 1888), S. 266f.

Die Bemühungen zum Ankauf der Wagner-Sammlung Oesterleins durch den Richard Wagner-Zweigverein Weimar

Irina Lucke-Kaminiarz

Richard Strauss wirkte von 1889 bis 1894 als Großherzoglich Sächsischer Kapellmeister in Weimar. Er war hier kein Unbekannter. Als Hofkapellmeister (1885/86) Herzog Georgs II. von Sachsen-Meiningen kam er mehrfach nach Weimar. Außerdem war er Mitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV), der seinen Sitz in Weimar hatte und dessen Vorsitzender (1888-1898) der Intendant des Weimarer Hoftheaters Hans Bronsart von Schellendorf war. Kurze Zeit vor seinem Dienstantritt in Weimar war der 25-jährige Strauss der gefeierte Festdirigent der großen Tonkünstlerversammlung des Vereins in Wiesbaden (1889) und stand im Fokus der nationalen und internationalen Presse.

Als Richard Strauss nach Weimar kam, fand er hier den Allgemeinen Richard Wagner-Verein Ortsvertretung Weimar vor. Sogleich entschied er sich für dessen Auffrischung, diese erwies sich als Gründung des Richard Wagner-Zweigvereins Weimar innerhalb des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins im Januar 1891. Initiatoren waren neben Richard Strauss sein Jugendfreund Arthur Seidl.¹

¹ Arthur Seidl (1863-1928) studierte in München, Regensburg, Berlin und Leipzig, wo er 1887 promoviert wurde. Als Strauss nach seinen Weimarer Jahren Preußischer Hofkapellmeister in Berlin wurde, war Seidl wiederum in Weimar 1898/99 Archivar des Nietzsche-Archivs, wo er die Linie Elisabeth Förster-Nietzsches vertrat. 1903 wurde Seidl Dramaturg am Hoftheater Dessau, zugleich 1904 Lehrbeauftragter am Konservatorium Leipzig und von 1911 bis 1927 ebenso Archivar und Bibliothekar des ADMV in Dessau. Die Bearbeitung und Erfassung des ADMV-Bestandes ist seine wohl nachhaltigste und bedeutendste Leistung. Strauss widmete ihm 1895 seine Tondichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28.

Die Konstituierung des Vereins fand am 19. Januar 1891 im Hotel Elephant statt. 1. Vorsitzender wurde Eduard Lassen, 2. Vorsitzender Richard Strauss, als eigentlicher Motor des Vereins. Veranstaltungsorte waren abgesehen vom Hotel Elephant vor allem der Saal der Erholung (heute: Jugend- und Kulturzentrum *mon ami*) und das Künstlerheim, das Großherzog Carl Alexander 1887 den Weimarer Künstlern, insbesondere denen der Weimarer Kunstschule, als Stammlokal zum Geschenk gemacht hatte. Die Ziele des Richard Wagner-Zweigvereins Weimar waren neben der dauerhaften »Erhaltung der Bayreuther Festspiele, die Förderung und Verbreitung der künstlerischen Erkenntnis R. Wagnerscher Eigenart und Größe sowie eines tieferen Verständnisses für die kulturelle Bedeutung des Meisters.«²

Der Verein hatte bald rund 150 Mitglieder des Adels und des Bildungsbürgertums (aus Weimar, Apolda, den Dörfern und Gütern des Weimarer Landes). Die fürstliche Familie – mit Großherzog Carl Alexander, Großherzogin Sophie, Prinzessin Pauline und Prinz Bernhard – wurde Mitglied, hinzu kamen Hofbeamte (u. a. Oberhofmarschall Oscar Graf von Wedel und Gattin Maria, Prinz Otto von Wittgenstein). Auch Künstler, die unter Liszts Leitung an den legendären Wagner-Aufführungen mitgewirkt hatten, wurden Mitglied, so z. B. Feodor und Rosa von Milde sowie Emilie Genast-Merian. Hinzukamen angesehene Künstler des Hoftheaters und der Hofkapelle. Der Weimarer Richard Wagner-Zweigverein hatte sich in kürzester Zeit als zugkräftiger Veranstalter im Kulturleben der Stadt etabliert. Das hing auch mit der großen Popularität Strauss' in Weimar zusammen. Wurde man Mitglied des Zweigvereins, trat man damit zugleich in einen engeren Bezug zum Weimarer Superstar dieser Jahre, ähnlich hatte es sich einst mit Franz Liszt und dem Neu-Weimar-Verein verhalten.

Permanente Überlastung, übermäßiges Rauchen und das feuchte Ilm-Klima taten ein Übriges, dass Richard Strauss vom 6. bis zum 11. Mai 1891 mit einer schweren Lungenentzündung im Weimarer Sophien-Krankenhaus lag. Im Juni 1892 erkrankte er an Rippenfellentzündung und Bronchitis. Seine Krankenakte ist umfangreich,³ die Ärzte forderten einen mindestens einjährigen Aufenthalt im Süden. Die Vereins-Saison 1892/1893 war also durch

2 Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), Bestand Richard Wagner-Zweigverein, GSA 150/197.

3 Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Bestand Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, 6-33-9070, Nr. 178, Bl. 33-41.

die Abwesenheit des 2. Vorsitzenden Richard Strauss gekennzeichnet. Das war zugleich der Zeitraum, in dem sich der Richard Wagner-Zweigverein Weimar zum von Nikolaus Oesterlein gegründeten Richard Wagner-Museum in Wien positionierte.⁴ Der Vorstand des Weimarer Zweigvereins tagte – in der Abwesenheit von Strauss – am 15. November 1892 und erstmals widmete man sich dem Thema des Richard Wagner-Museums ausführlicher, wobei der Vorstand auf Vorschlag Arthur Seidls beschloss:

»Der R. Wagner-Zweigverein will in die Propaganda für den Ankauf des Museums eintreten und für Gewinnung desselben nach Weimar als einen dauernden Bestimmungsort mit allen Kräften wirken.«⁵

Während Strauss' Genesungsreise 1892/1893 beherrschte das Thema des Ankaufs des Wagner-Museums für Weimar stark die Vorstandssitzungen und Vereinsabende des Weimarer Richard Wagner-Zweigvereins. Dank der großen Wagner-Tradition in der Stadt schien Weimar in besonderer Weise als Standort geeignet, hatte doch der Eigentümer es abgelehnt, die Sammlung nach Bayreuth oder Nürnberg zu geben.

Strauss wurde durch Briefe Seidls zu diesem Thema über die Verhandlungen im Wagner-Zweigverein auf dem aktuellen Stand gehalten. Es sind acht umfangreiche Briefe Seidls an Strauss überliefert. Über die folgenreiche Vorstandssitzung im November 1892 berichtete Seidl, dass er nun offizieller Schriftführer des Vereins sei und dass auch Carl Müllerhartung,⁶ der das Weimarer Musikleben im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dominierte, von der »Museums-Idee« eingekommen sei. Müllerhartung habe 100 Mark eingezahlt und habe mehrere glücklichen Ideen, z. B.:

»Anschreiben an eine Reihe von Liszt-Schülern, die Weimar ihre Bildung zu verdanken haben, mit dem Wunsche, zum Besten der Sache ein Konzert zu

4 Zur Wagner-Sammlung von Nikolaus Oesterlein vgl. darüber hinaus das Vorwort in diesem Band.

5 GSA 150/197.

6 Carl Müllerhartung war Schüler Kühmstedts in Eisenach, Kantor und Seminarlehrer ebenda, Gründungsdirektor der Weimarer Orchesterschule (1872), heute Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, sowie Weimarer Hofkapellmeister. Dieses Amt verlor er durch das Engagement Richard Strauss' an die Hofkapelle, Strauss wurde jedoch nicht zum Hofkapellmeister ernannt.

geben und den Reinertrag Weimar zuzuwenden; ferner sollte der Allg. Musik-Verein [ADMV], mit seinen verschiedenen Fonds mobilisiert und herangezogen werden er selbst [Müllerhartung] wolle zu Gunsten der Sache ›Das Liebesmahl der Apostel‹ hier aufführen, ebenso wollte Lassen ein Konzert geben. Zu den auf der Proskriptionsliste stehenden Namen wurde noch Bankier Dr. Moritz verzeichnet.«⁷

Außerdem berichtete Seidl, dass Dr. Rudolf Götze aus Würzburg ein überregionales Komitee zum Ankauf des Oesterlein'schen Richard Wagner-Museums für Deutschland zu gründen beabsichtige und Strauss als Beisitzer für den Komitee-Vorstand gewinnen wolle. Seidl wollte außerdem bei der Generalversammlung in Bayreuth eine Statutenänderung für die Wagner-Vereine vornehmen lassen, die es ermöglichen sollte, für Oesterleins Museum Geldsammlungen durchzuführen.

Dass Cosima Wagner und der Bayreuther-Kreis an Oesterleins Richard Wagner-Museum kaum ein Interesse hatten, war Seidl und Strauss nicht klar. Zwar hielt Wolzogen am 2. April 1887 in Wien zur Vorfeier der Eröffnung des Richard Wagner-Museums die Festrede, in den Gesprächen zum Verkauf des Museums, die es seit 1886 gab, spielte Cosima Wagner indes keine Rolle. Strauss und Seidl war also wenig bewusst, dass es in Bayreuth eine eher ablehnende Haltung den Wagner-Vereinen gegenüber gab (erst recht nach der großen Kartennachfrage für die Festspiele im Jahre 1891). Die Aufgaben der Wagner-Vereine hatten sich im Prinzip erübrigt. Zeichen dafür war auch, dass sich die Zweigvereine allmählich nacheinander selbst auflösten, zuletzt der Mannheimer im Jahre 1901.

In diese Auflösungssituation hinein hatten Strauss und Seidl 1890/91 den Weimarer Zweigverein erfolgreich gegründet. Seidl sah neben dem Ankauf des Wagner-Museums für Weimar (eine Aufgabe, die der Rolle Wagners in der Kulturgeschichte der Stadt angemessen war) die Möglichkeit einer Anstellung für sich. Er schrieb am 11. November 1892 an Strauss: »[dass] ich mir nichts Lieberes wünschen könnte, ja ordentlich meinen Stolz dareinsetzen würde, nach dem Ankauf des Museums, als Direktor desselben etwa, oder I. Sekretär, zur Leitung desselben berufen zu werden.«⁸

7 GSA 150/197.

8 Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen (RSA), Briefwechsel Seidl-Strauss.

Strauss schrieb im Dezember 1892 aus Kairo einen Brief an Seidl, in dem er ihm offen mitteilte, dass er sich von Weimar trennen würde. Dabei riet er Seidl, sich in der »Museumsangelegenheit« keine allzu großen Hoffnungen zu machen, aber er gab auch den Hinweis, sich an Aimé de Palézieux-Falconnet zu wenden und das große Vermögen der Permanenten Kunststellung in Weimar zu kontaktieren.⁹ Dies sollte sich als wenig sinnvoll erweisen, denn weder Palézieux noch der Großherzog hätten auch nur einen Gedanken daran verschwendet, Mittel, die der Förderung der bildenden Künstler dienen sollten, für Oesterleins Museum zu verwenden. Seidl antwortete am 28. Dezember 1892, dass auch er:

»[...] keine allzu großen Hoffnungen auf eine Bewerbung für Weimar setze [...]. Weit mehr schon möchte ich annehmen, dass die Sache sich auf Dresden konzentrieren wird. Aber...dass derweilen infolge eines drängenden amerikanischen Angebots die ganze Angelegenheit wenigstens somit in Fluss gekommen ist, als einer der Anführer, Dr. Götze in Würzburg [später Leipzig], daraufhin mit 10.000 Mk Privatvermögen als Anfangssumme eingesprungen ist und mit Oesterlein das Ganze zum endgültigen Ankauf bis zum 1. April 1895 um 90.000 für das Comité gesichert hat.«¹⁰

Am 8. Januar 1893 fand in Leipzig die konstituierende Versammlung der Gesellschaft zum Ankauf des Oesterlein'schen Richard Wagner-Museums für Deutschland statt. Seidl als Mitunterzeichner des Komitees nahm ebenso teil wie die akademischen Richard Wagner-Vereine aus Berlin und Leipzig. Am 15. Januar 1893 berichtete Seidl über die Vorstandswahl des Komitees, bei der Strauss als Beisitzer trotz seiner Abwesenheit aufrecht erhalten wurde, »denn 1.) müsse ein Künstler dem Comité angehören, 2.) sei es notwendig, dass gute Berater-Namen im Comité sind und 3.) müsse der Weimarer Zweigverein durch einen seiner Vorsitzenden vertreten sein, 4.) haben wir für die Weimarer Frage dann schon 3 Stimmen im Comité«¹¹ (d. h. Strauss,

9 Die Permanente Kunstausstellung wurde 1880 von Aimé de Palézieux-Falconnet (1843-1907) als ständige Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeit für zeitgenössische bildende Künstler, insbesondere der Weimarer Kunstschule, gegründet.

10 Brief von Arthur Seidl an Richard Strauss vom 28. Dezember 1892, in: RSA, Briefwechsel Seidl-Strauss.

11 Ohne Signatur, in: RSA, Briefwechsel Seidl-Strauss.

Seidl und Götze, der sich für Weimar geäußert hatte). Das Richard Wagner-Museum sei an noch keine andere Stadt vergeben und die Aussichten für Weimar stünden nicht schlecht. Auch nach dem neuen Kaufvertrag zwischen Oesterlein und Götze bestehe die Ankaufsmöglichkeit durch einen Einzelnen. Die Prinzessin Reuß werde durch Lassen angesprochen, das Proktorat als Mittelsperson zwischen Wien und Weimar zu übernehmen.

Weiterhin teilte Seidl an Strauss mit, dass Bernhard Stavenhagen, Conrad Ansoerge, Bertrand Roth, Eduard Reuß und August Stradal Konzerte für den Weimarer Ankauf des Museums zugesagt hätten. Seidl hatte in Weimar seinen Vortrag im Richard Wagner-Zweigverein über die Bedeutung des Oesterlein'schen Wagner-Museums noch nicht halten können, weil durch die Abwesenheit von Strauss nur schwierig Veranstaltungstermine zustande kamen, da Lassen als 1. Vorsitzender immer wieder absagte. In dieser Zeit hatte der Zweigverein Weimar bereits 30 Mitglieder verloren. Anfang März 1893 konnte Arthur Seidl endlich seinen Vortrag vor nur ca. 30 Mitgliedern und in Gegenwart des Großherzogs Carl Alexander halten. Titel des Vortrages war: »Das Wagner-Museum und seine Bedeutung für Weimar«.

Bereits am nächsten Tag berichtete die Zeitung *Deutschland* darüber (sie hatte im Vorfeld mehrfach über Oesterleins Sammlung und ihren Werdegang berichtet).¹² Seidls Thesen waren:

1. Die Bedeutung des Richard Wagner-Museums besteht nicht allein in den Originalhandschriften und hervorragenden Schaustücken, sondern vor allem in der Bibliothek, durch die eine geschichtliche Erforschung der gesamten Kultur- und Kunstbewegung des 19. Jahrhunderts in Bezug auf Richard Wagner erst ermöglicht werde.
2. Die Sammlung solle außerdem zahlreiche Schätze für die Wissbegierde des großen Publikums bieten.¹³
3. Auf die Nachricht hin, dass die wertvolle Sammlung über den Ozean gehen könnte, erfolgte ein Aufruf, wie Seidl mitteilte, um den Kaufpreis für Deutschland durch freiwillige Beiträge aufzubringen.¹⁴ Seitens des Ko-

¹² Vgl. o. A.: Art. unter der Rubrik »Kunst und Wissenschaft«, in: *Deutschland. Zeitung, Tag- und Gemeinde-Blatt* 45 (Nr. 73, 14. März 1893), Bl. 2, Sp. 2f.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Nach Oesterleins Verkaufsverhandlungen zwischen 1886 und 1891 kaufte 1890 der Direktor des Kgl.-Sächsischen Conservatoriums zu Dresden, Dr. Heinrich Pudor, das Museum

mitees der Gesellschaft zum Ankauf des Oesterlein'schen Richard Wagner-Museums sei eine Anzahlung von 10.000 Mark erfolgt. An welchen Ort das Museum komme, hänge von der Entscheidung der Komitee-Mitglieder und Spender ab, wer 1.000 Mark spende, habe eine Stimme.

Es fand eine Art Wettbewerb in den deutschen Städten und Fürstentümern um das Richard Wagner-Museum statt: der Weimarer Aloys Obrist (1867-1910), zu dieser Zeit Königlich-Württembergischer Kapellmeister, gab 8.000 Mark, Kaiser Wilhelm II. 1.000 Mark, die Wagner-Ausschüsse in Leipzig 2.255 Mark, Dresden 1.445 Mark, Eisenach 3.000 Mark. Weitere Beiträge von Privatpersonen beliefen sich auf 8.450 Mark, dazu hunderte Beiträge von unter 1.000 Mark.

Auch über die Präferenzen Oesterleins wurde berichtet, dass er eine an einer größeren Verkehrsader gelegene Stadt wie Leipzig, Dresden oder Berlin als Wunschort ansah, sich aber energisch gegen Bayreuth aussprach, wo das Museum zu einem Raritätenkabinett herabsinken und während der Festspiele verlassen dastehen würde.¹⁵ Auch Nürnberg sei nicht der geeignete Ort für das Museum, es wäre wohl bloßer Appendix des Germanischen Museums und damit der tatsächlichen musealen Bedeutung wenig angemessen. Sollte man sich auf eine größere Stadt nicht einigen können, hatte Oesterlein selbst an eine Stadt mittlerer Größe mit günstiger Verkehrslage und regem geistigen Streben, wie Salzburg, gedacht. »Herr Dr. Seidl aber könnte sich keinen geeigneteren Ort denken als Weimar mit seiner günstigen Verkehrslage, der nahen Universität, seinem Theater, seinen Konzerten und dem überhaupt regen Kunstleben.«¹⁶ Über die Wahl des Ortes entschied die Mehrzahl der Stimmen, jedoch werde der Stadt der Vorzug eingeräumt werden, die schon mit fertigen Vorschlägen zu Unterhaltung und Unterbringung an das Komitee herantrete. Nun sollten dem Wunsche Taten folgen. Damit schloss Seidl seinen Vortrag.

Nun aber hielt Großherzog Carl Alexander seine Rede über ›das Gebotene‹. Dabei wurde daran erinnert, welche reiche Museumslandschaft es in

für 60.000 Mark, gab es jedoch gegen ein ›Reuegeld‹ von 10.000 Mark zurück. Als dann Angebote aus den USA eingegangen waren, einigten sich die Wagner-Freunde in den deutschen Landen, das Museum nicht nach Übersee abgehen zu lassen.

15 Vgl. o. A.: Art. »Kunst und Wissenschaft«.

16 Vgl. ebd.

Weimar bereits gebe, die der Bewahrung und Erhaltung bedürfe. Es gab das Schillermuseum (1847), das Goethe Nationalmuseum (1885), das Goethe- und Schillerarchiv (1885-1889) und das Liszt-Museum (1887). Hinzu kamen Institutionen wie die Großherzogliche Kunstschule (1860) und die Großherzogliche Orchesterschule (1872). Für eine so kleine Stadt in einem wirtschaftlich unbedeutenden Fürstentum sei diese Fülle an Kultur-Institutionen ohnehin kaum zu finanzieren. Daher hatte Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach bereits Verhandlungen mit dem Lexikographen und Schriftsteller Joseph Kürschner wegen der Osterlein'schen Sammlung aufgenommen, die wenige Wochen nach Seidls Vortrag manifestiert wurden.

Damit war der Vorstoß Arthur Seidls gescheitert, Weimar zum Standort für Oesterleins Wagner-Museum zu küren. Für den Großherzog bot sich die Möglichkeit, die Sammlung im Großherzogtum zu behalten, ohne Turbulenzen für die herzoglichen Finanzen oder Weimar. Seidl zog die Konsequenzen und verließ wenige Wochen später die Stadt in Richtung Dresden, wo er eine Stelle als Redakteur der Zeitung *Das Deutsche Wort* gefunden hatte, denn seine Stellung in Weimar als Generalsekretär des »Vereins zur Massenverbreitung guter Schriften« hatte sich durch den rasanten finanziellen Niedergang dieses Vereins seit 1892 erübrigt. Vor seiner Abreise berichtete Seidl an Strauss noch von einer Unterredung, die er mit dem Generalintendanten des Hoftheaters und der Hofkapelle Weimar, Hans Bronsart von Schellendorf, in Sachen des Wagner-Museums hatte:

»Ich begreife jetzt nicht nur alles, ein namenloses Mitleid mit Ihnen dessentwegen, was Sie hier bereits aushalten haben müssen, hat mich obendrein seither erfasst. Ich hätte es nicht für möglich gehalten, was ich aus seinem Munde alles hören und über mich ergehen lassen musste.«¹⁷

Das Thema des Wagner-Museums wurde 1894 im Richard Wagner-Zweigverein nochmals aufgegriffen, als mitgeteilt wurde, dass die Sammlung für das Richard Wagner-Museum 1001 Mark eingebracht und sich Weimar damit eine Stimme über den neuen Standort gesichert habe. Im März 1895 wurde die Sammlung schließlich für 90.000 Mark nach Eisenach verkauft,

17 RSA, Briefwechsel Seidl-Strauss.

vor allem dank des Engagements von Joseph Kürschner, womit Oesterleins umworbenes Richard Wagner-Museum im Großherzogtum verblieb.¹⁸

Der Richard Wagner-Zweigverein Weimar löste sich nach mehrfachen Aufforderungen aus Bayreuth schließlich gemäß eines Vorstandsbeschlusses zum 16. Dezember 1899 auf, gegen den Widerstand vieler Mitglieder, weil die Veranstaltungen in Weimar außerordentlich beliebt waren; sie fanden noch bis 1901 statt. Auch Pauline und Richard Strauss beteiligten sich nach ihrem offiziellen Abschied aus Weimar hier mehrfach an den Veranstaltungen des Zweigvereins.¹⁹

Der Nachlass des Richard Wagner-Zweigvereins wurde mehrfach diskutiert, das Vermögen von 900 Mark hätte satzungsgemäß nach Bayreuth gehen müssen. Hinzu kamen Akten, Bücher, Noten etc. Durch das vehemente Engagement vieler Mitglieder, darunter Carl Müllerhartung, die Schwestern Stahr und andere, einigte man sich darauf, 500 Mark für das geplante Liszt-Denkmal einzusetzen. Die Noten erhielt die Großherzogliche Orchesterschule, die Bücher und Akten übernahm der Kustos des Liszt-Museums, Carl Müllerhartung.

Im Jahre 1911, als in Weimar anlässlich Liszts 100. Geburtstag in der Altenburg, seinem früheren Domizil, ein Tondichtermuseum (im Sinne eines Archivs) gegründet werden sollte, waren als integrale Bestandteile vorgesehen:

1. Das Wagner-Museum (Eisenach)
2. Der Nachlass Franz Liszts im Liszt-Museum (Weimar)
3. Archiv und Bibliothek des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (Desau).

Die Befürchtungen des seit 1901 regierenden Enkels von Carl Alexander, Großherzog Wilhelm Ernst zu Sachsen-Weimar-Eisenach, vor einer Kosten-

18 Zum Engagement von Joseph Kürschner in diesem Zusammenhang vgl. darüber hinaus den Beitrag von Helen Geyer in diesem Band.

19 Vgl. die Briefe Strauss' in diesem Zusammenhang, in: Lüdde, Eberhard/Müller, Wolfgang (Hg.): *Festschrift. 25 Jahre Richard-Wagner-Verband Weimar 1990-2015*, Weimar 2015, S. 102-117.

explosion und der Ausbruch des Ersten Weltkrieges verhinderten die Gründung des Tondichtermuseums.²⁰

In den 1930er Jahren plante Peter Raabe ein Archiv des musikalischen Fortschritts, das insbesondere jungen Musikern und Wissenschaftlern hilfreich sein sollte, und in den 1950er Jahren griff Günther Kraft die Ideen des Tonkünstlermuseums erneut auf. Beide scheiterten schließlich.²¹

Literatur

Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), Bestand Richard Wagner-Zweigverein, GSA 150/197.

Hochschularchiv | Thüringisches Landesmusikarchiv, ADMV 2658, SM 25.

Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Bestand Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar, 6-33-9070, Nr. 178, Bl. 33-41.

Lüdde, Eberhard/Müller, Wolfgang (Hg.): *Festschrift. 25 Jahre Richard-Wagner-Verband Weimar 1990-2015*, Weimar 2015.

o. A.: Art. unter der Rubrik »Kunst und Wissenschaft«, in: *Deutschland. Zeitung, Tag- und Gemeinde-Blatt* 45 (Nr. 73, 14. März 1893), Bl. 2, Sp. 2f.

Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen (RSA), Briefwechsel Seidl-Strauss.

20 Vgl. Hochschularchiv | Thüringisches Landesmusikarchiv, ADMV 2658, SM 25.

21 Vgl. ebd.

»Aus der Liszt-Litteratur«

Franz Liszt in der Wagner-Sammlung Oesterleins

Ulrike Roesler

Wer Wagner sammelt, sammelt automatisch Liszt?! So scheint es Nikolaus Oesterleins Vision von einem »künftigen Wagner-Museum« nahezulegen, in dem »sämtliche hervorragende in Kunst und Leben dem Meister [Wagner] nahestehenden Personen und allerhöchsten Gönner eine Galerie zu bilden haben.«¹ Dennoch lassen sich die roten Fäden nicht so einfach ziehen und ein Zugang zu Oesterleins Katalog, der von heutigen Prämissen einer systematischen Sammlung ausgeht, ist gerade in Bezug auf die Teilmenge ›Liszt‹ nicht möglich. Der hier gewählte methodische Zugriff, einen von 1882 bis 1895 erschienenen Katalog einer bis ins 20. Jahrhundert fortgeführten Sammlung zugrunde zu legen, ist nicht unproblematisch. Da jedoch eine archivarische Kompletterfassung der heutigen Bestände in Eisenach nach wie vor aussteht, soll vorerst der historische Zugriff auf die im 19. Jahrhundert entstandene Grundkonzeption unternommen werden.

Liszt und Oesterlein

Ein erster direkter Austausch zwischen beiden wurde offenbar erst durch das ›Sammelbecken‹ der Bayreuther Festspiele 1882 möglich. Einen Tag nach Liszts Ankunft bedankt er sich bei Oesterlein für die in Aussicht gestellte Zusendung von dessen Katalog.² Der Nachweis dieses ersten Bandes findet

1 Oesterlein, Nikolaus: *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, Bd. 1, Leipzig 1882, S. VIII f.; zur Wagner-Sammlung von Oesterlein vgl. darüber hinaus das Vorwort in diesem Band.

2 Liszt an Oesterlein vom 16. Juli 1882, in: La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Franz Liszts Briefe*, Bd. 2, Leipzig 1893, Nr. 302, S. 327 f.

sich heute in der Franz Liszt Musikakademie in Budapest, deren Bestände auf Liszts Privatbibliothek in Weimar und Rom zurückgehen. Die Exemplare im Liszt Museum Weimar (heute: Teilbestand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar) sind erst 1904 durch das Münchner Antiquariat Theodor Ackermann in den Bestand gekommen. Weitere Provenienzen lassen sich anhand der Bände oder des Ackermann'schen Antiquariatskatalogs³ nicht nachweisen. Die nächste Begegnung zwischen Liszt und Oesterlein fand im April 1884 in Wien statt, wo Oesterlein mit seinem Mitarbeiter August Göllerich sein Wagner-Museum aufbaute. Göllerich ging kurz darauf in Liszts Schüler-Kreis über und pilgerte in den folgenden zwei Jahren mit seinem Lehrer quer durch Europa.⁴ In einem Brief vom 22. April 1884 an Oesterlein äußerte sich Liszt dann durchaus skeptisch zu dessen Plänen: »Ob sich so bald die nöthigen fonds hiezu vorfinden bleibt fraglich. Jedenfalls, zur Erreichung des Zieles hat man sich vorerst an die Wittve Wagners zu wenden: um so mehr als die unentbehrlichen Requisiten zu einem solchen Museum nur in Wahnfried, Bayreuth verbleiben.«⁵ Diese Meinung wurde acht Monate später von Liszt erneut bestätigt, nachdem Oesterlein ihm seine Broschüre *Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort* nach Rom gesandt hatte.⁶

»Sehr geehrter Herr,

Bestens dankend für die freundliche Zusendung ihrer letzten Broschüre »Richard Wagner Museum« verbleibe ich der schon früher ausgesprochenen Meinung.

Die Verwirklichung ihres vortrefflichen Planes hängt von der Wittve Wagner ab; deren Dafürhalten und Hilfe sind entscheidend. Einrichtung und Orts Bestimmung des Museums, kommen Ihr zu, Kraft Ihrer Würde.

Auch besitzt Sie die werthvollsten Reliquien ohne welchen die Sache verfehlt wäre.

3 o. A.: *Antiquariats-Katalog von Theodor Ackermann*, Nr. 529, München 1908, in: Bayerische Staatsbibliothek (BSB), BSB Cat. 1 m-529.

4 Vgl. Jerger, Wilhelm: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886. Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 39), Regensburg 1975.

5 Brief von Franz Liszt an Nikolaus Oesterlein vom 22. April 1884, in: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), ÖNB 31/71-8.

6 Auch diese ist heute in der Bibliothek der Franz Liszt Musikakademie in Budapest nachweisbar.

Eine Bibliothek so reichhaltig sie sei, bildet kein Museum und die Idee von mehreren Wagner Museen scheint mir unzulässig.

Aufrichtig ergebens

FL.«⁷

Wenn eingangs schon festgestellt wurde, dass Oesterleins Sammlung mit heutigen Maßstäben kaum zu beurteilen ist, dokumentieren gerade Liszts Aussagen, dass auch die zeitgenössischen Vorstellungen von Sammlung, Museum oder Bibliothek divergierten. Sein Urteil, dass eine Bibliothek kein Museum sei, und die Benennung der Objekte als »Requisiten« – im zweiten Brief sogar als »Reliquien« – legt eine völlig andere Idee von Ausstellung zu Grunde, als Oesterlein sie vermutlich hatte. Während Liszt eher den auralischen Erinnerungsort mit ebensolchen Objekten vor Augen hatte, schien Oesterlein vielmehr dem Gedanken eines lokal unabhängigen Dokumentationszentrums zu folgen, das er zwar vorrangig an die Person Wagners band, das aber gleichermaßen Zeitgenossen aus dessen Wirkungskreis intensiv mit einbeziehen sollte. Somit war Liszt 1884 vermutlich noch nicht bewusst, wie umfangreich er selbst zum Objekt in diesem Museum werden sollte. Eine letzte, indirekte Begegnung kam laut Oesterlein in Bayreuth kurz vor Liszts Tod im Jahre 1886 zustande. Dort habe sich Liszt in seinen letzten Tagen aus Oesterleins zweitem Katalogband vorlesen lassen und laut Göllicher »dessen Details noch mit eingehendstem Interesse« verfolgt.⁸ Wie Liszt auf den neu hinzugefügten Anhang mit dem Titel »Aus der Liszt-Litteratur« reagiert hat oder ob man überhaupt beim Lesen soweit gekommen ist, geht aus Göllicherchs kurzer Notiz nicht hervor.

Bestandsbeschreibung

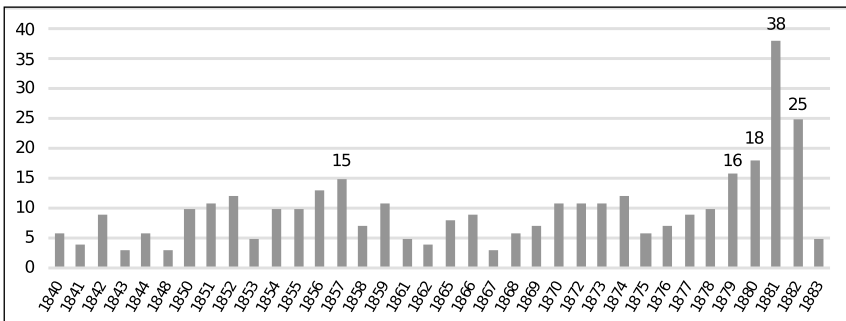
Als »Sammlung in der Sammlung« lassen sich bei Oesterlein über 476 Katalogeinträge zu Liszt nachweisen, von denen sich 56 Einträge im 1. Band, 182 im 2. Band (Anhang: 120), 144 im 3. Band (Anhang: 73) und 94 im 4. Band

⁷ Brief von Franz Liszt an Nikolaus Oesterlein vom 22. Dezember 1884, in: Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), [Briefkonzeptbuch 1883-1886], GSA 59/55 57Rs-58Vs.

⁸ Vgl. Oesterlein, Nikolaus: *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, Bd. 3, Leipzig 1891, S. 267; Göllicher, [August]: *Liszt. Zweiter Theil* (Musiker-Biographien 8), Leipzig o. J. [1887], S. 91f.

(Anhang: 82) befinden. Da sich im Katalog zwar die Einträge zu einzelnen Akteuren an entsprechenden Stellen verdichten können, aber nicht zwingend nur dort zu finden sind, wurde für die Erfassung nicht nur der ab dem 2. Band im Anhang vorhandene Unterpunkt »Aus der Liszt-Litteratur« zu Grunde gelegt, der über die Hälfte (275) der Einträge zusammenfasst, sondern alle über das Namensverzeichnis erschließbaren Verweise. Liszt ist neben Ludwig II., König von Bayern, der einzige, der im Inhaltsverzeichnis dieses am Ende sechs Abteilungen und drei Anhänge umfassenden Monumentalwerks mit einer eigenständigen Unterkategorie aufgeführt ist. Zwar erscheinen gut 4,5 % bei einer Gesamtzahl von 10.180 Einträgen beinahe marginal, dennoch ist es neben Hans von Bülow, Joseph Tichatschek oder Hans von Wolzogen vorrangig Liszt, der offenbar mit gleichbleibender Konstanz von Oesterlein berücksichtigt wird.

Abbildung 1: Chronologische Bestandsverteilung⁹

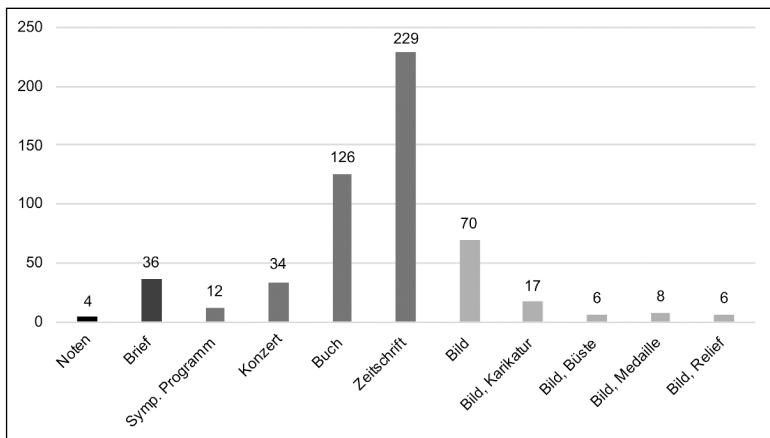


Mit einer Zeitspanne von über hundert Jahren umfassen die Liszt zugeordneten Objekte weit mehr als Liszts oder Wagners Lebensdaten. Beim Ende der Chronologie hält sich Oesterlein offenbar akribisch an seine Vorgabe, bis zu Wagners Todesjahr zu sammeln, und verzichtet damit bewusst auf die ersten memorialen Höhenflüge. Hingegen scheint die ab dem 3. Band gemachte Angabe »von den Anfängen seines Wirkens« größeren Interpretationsspielraum zu bieten. Im Falle Liszts werden daher als früheste Einträge im Kontext der Elisabeth-Rezeption zwei Bücher mit Erscheinungsjahr 1770

⁹ Zur besseren Übersicht wurden im Diagramm nur Jahrgänge mit mindestens drei Objekten aufgenommen.

bzw. 1794 aufgeführt. Während dann aus den 1820er und 30er Jahren nur vereinzelt Objekte berücksichtigt werden, verdichtet sich die Liszt-Sammlung ab den 1840er Jahren zunehmend und erreicht in den 1880er Jahren ihre Höhepunkte (siehe Abb. 1). Dass zu Liszts 80. Geburtstag 1881 ein maßgeblicher Zuwachs stattfindet, ist nicht ungewöhnlich. Andererseits scheint Liszt aus der Wagner-Perspektive erst ab den 1850er Jahren vermehrt eine Rolle zu spielen und wird von Oesterlein in den frühen, intensiven Virtuosenjahren nur mit wenigen Artikeln aus Wiener Zeitschriften, Bildern und den ersten Biographien (u. a. Johann Christern¹⁰, Ludwig Rellstab¹¹) angeführt.

Abbildung 2: Systematische Objektverteilung¹²



Wirft man einen ersten Blick auf die Systematik der Objektverteilung, scheint sich Liszts Bibliotheksvergleich durchaus zu bewahrheiten. Fast drei Viertel der Einträge sind Druckerzeugnisse, wobei gerade die tagesaktuelle Publizistik im Vordergrund steht. Selbst bei den wenigen Notenquellen handelt es sich bis auf ein Dokument um Drucke und auch im Allgemeinen machen Noten in der gesamten, immerhin einem Komponisten und seinem

10 Vgl. Christern, Johann Wilhelm: *Franz Liszt. Nach seinem Leben und Wirken*, Hamburg u. Leipzig 1841.

11 Vgl. Rellstab, Ludwig: *Franz Liszt. Beurtheilungen, Berichte, Lebensskizze*, Berlin 1842.

12 Zur besseren Übersicht wurden im Diagramm nur Jahrgänge mit mindestens drei Objekten aufgenommen.

auch musikalischen Umfeld gewidmeten Sammlung einen absolut ver-schwindenden Anteil aus. Einzig Liszts für Hans von Bülow 1850 für Klavier gesetzte Transkription von Wagners Ouvertüre zum *Tannhäuser* liegt im Manuskript vor. Bülow hat diese mit anderen Autographen Oesterlein 1884 geschenkt.¹³ Die drei weiteren Werke, die Oesterlein in Verbindung mit Liszt bringt, sind:

1. Liszt: *Kirchliche Fest-Ouverture über den Choral »Ein feste Burg ist unser Gott«* von Otto Nicolai, Org./Pedalfl., Leipzig (Hofmeister) 1850, mit eigenhändiger Widmung an Karl Ritter (Weimar, Juli 1852).
2. Liszt: »Wie singt die Lerche schön!«, S/T und Kl., in: *Deutscher Musenalmanach* 6 (1856), Beilage.
3. Wagner: *Lohengrin*, Romantische Oper in 3 Akten, Liszt gewidmet, autographiert, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1852.

Nur Wagners *Lohengrin*-Partitur stellt durch die abgedruckte Widmung und den Kontext der Weimarer Aufführungen ebenso wie die *Tannhäuser*-Transkription eine direkte Verbindung zwischen beiden her. Liszts Transkription der *Fest-Ouverture* scheint Oesterlein vorrangig als Träger der Handschrift zu dienen und mit dem Adressaten Karl Ritter eine zusätzliche Wagner-Ver-netzung abzubilden. Die Auswahlkriterien für Liszts Liedvertonung lassen sich anhand des Katalogs nicht nachvollziehen und nach gegenwärtigen Kenntnissen konnten keine weiteren Verbindungslinien festgestellt werden. Dennoch zeigt gerade dieses Stück, dass die Grenzen zwischen den einzelnen Objektgruppen fließend sind, weil es sich um eine Erstveröffentlichung des Notenmaterials in einer Poesie-Zeitschrift handelt.

Dies gilt ebenso für die Briefe, zu denen auch Visitenkarten, Kuverts oder Notizen zählen, wo bisweilen das exklusive Autograph neben Erstver-öffentlichungen oder Wiederabdrucken aufgelistet ist. Von insgesamt 36 Dokumenten (siehe Abb. 2) sind drei in Büchern und sieben in Zeitschriften zu finden. Paradigmatisch ist dafür Oesterleins erster Katalogeintrag, der die 1871 bis 1873 erschienene Erstausgabe von Wagners Schriften und Dich-tungen in neun Bänden aufnimmt und in der Darstellung der Inhalte im 5. Band die beiden öffentlichen Briefe an Liszt über die Goethe-Stiftung und

¹³ Vgl. Oesterlein, Nikolaus: *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, Bd. 2, Leipzig 1886, S. 33f.

über die symphonischen Dichtungen verzeichnet.¹⁴ Im Rahmen der Auswertung der *Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM)*, als einem der wichtigsten publizistischen Organe in Sachen Wagner und Liszt, erfolgt noch im gleichen Band auch die Eintragung der Erstveröffentlichungen.

Betrachtet man weiterhin die Dokumentengruppe »Briefe« anhand ihrer Absender, so sind die fünf aufgenommenen Briefe von Wagner an Liszt nur in Abdrucken vorhanden, wohingegen Briefe von Liszt an Wagner überhaupt nicht vorkommen. Vermutlich war für Oesterlein an solche Dokumente im Original kein Herankommen. Von Liszt selbst finden sich im Katalog 13 eigenhändige Dokumente, zuzüglich zweier Abschriften und zweier Briefabdrucke. Die Empfänger scheinen hier eine eher nachrangige Rolle zu spielen; bei acht Briefen sind sie noch nicht einmal ermittelbar. Da für Oesterlein an dieser Stelle vermutlich eher das Autograph und weniger der Inhalt der Dokumente im Vordergrund steht, würde die inhaltliche Betrachtung nur im Kontext einer nach wie vor ausstehenden Liszt-Briefausgabe lohnen. In ihrer beinahe fragmentarisierten Form innerhalb der Sammlung bleiben sie häufig nur Träger einer Handschrift oder im Falle von Abschriften gegebenenfalls noch Belege eines Netzwerkes.

Solche Netzwerke eröffnen sich z. B. in den größtenteils ungedruckten Briefen von Franz Müller an Karl Beck, in denen Liszt zwar nur erwähnt wird, was aber im Kontext einer Weimarer Berichterstattung durchaus von Bedeutung ist. Durch die systematische Bearbeitung des gesamten Briefbestandes kann mit dem Fokus auf Liszt festgestellt werden, dass er in wesentlich mehr Briefen Müllers Erwähnung findet, als Oesterlein angibt, und sich dieses Blickfeld u. a. durch die später in Eisenach hinzugekommenen Nachlässe von Müller und Beck noch erheblich erweitert. Gerade die wissenschaftliche Betrachtung solcher Teilnachlässe ermöglicht, Oesterleins angestrebtes »Gesamtbild der kulturhistorischen Erscheinung Richard Wagner's«¹⁵, aber vor allem seines Umfeldes, zugänglich zu machen. In dieser Vielschichtigkeit werden solche Dokumente zum *pars pro toto*, bei dem sowohl Wagner als auch Liszt nur als einer von vielen Bezugspunkten dienen.

Dass Oesterlein selbst seinen Blick im Laufe der Erweiterung seiner Sammlung stetig vergrößert, dokumentiert wiederum der Bezug zu Liszt. Während im ersten Band noch die Verbindung zu Wagner im Vordergrund

14 Vgl. Oesterlein: *Katalog*, Bd. 1, S. 3f.

15 Oesterlein: *Katalog*, Bd. 3, Titel.

steht, wird Liszt spätestens mit der Eröffnung der Rubrik »Aus der Liszt-Literatur« in seinem eigenen Werk abgebildet. Dazu zählen speziell die symphonischen Werke, die mit den Programmen zu sieben der symphonischen Dichtungen und der *Dante-Symphonie* aufgenommen werden. Diese Programmtexte sind eng mit der Sammlung von Wiener Konzertprogrammen und auch den Aktivitäten des Wiener Akademischen Wagner-Vereins verbunden, in dem Oesterlein schon Mitte der 1870er Jahre zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Sind die ersten Wagner-Vereine, so auch der 1871 bis 1876 in Wien bestehende, laut Malou Löffelhardts Formulierung noch für das »Crowdfunding« für Bayreuth gegründet worden,¹⁶ so sieht sich der 1872/73 berufene Akademische Wagner-Verein eher in der Pflicht, in Konzerten und Vorträgen Wagners musikalische Reformen in Wien zu etablieren. Dass es sich am Ende aber darauf nicht beschränken muss, belegt Oesterlein u. a. für Liszt mit seiner Auflistung von Konzertprogrammen, Einladungen, Eintrittskarten und dazugehörigen Konzertrezensionen in der Wiener Presse. Dazu kommen ähnliche Dokumente im Rahmen der Konzerte der Gesellschaft für Musikfreunde, zu denen als viel zitiertes Beispiel die Wiener Erstaufführung des Weihnachtsoratoriums aus Liszts *Christus* am 31. Dezember 1871 unter Anton Rubinsteins Leitung, mit Anton Bruckner an der Orgel und Liszt selbst im Publikum gehört. Auch wenn diese Belege der Jahre 1871 bis 1882 nur einen geringen Anteil des intensiven Wiener Konzertlebens abbilden, zeigen sie dennoch mit welcher Kontinuität Liszt auf den Spielplänen vertreten ist.

Dem schon eingangs formulierten Gedanken eines Dokumentationszentrums entsprechen in besonderem Maße die zahlreichen Buch- und Zeitschrifteneinträge, die nicht auf den deutschsprachigen Raum beschränkt bleiben, sondern von Latein über Englisch und die westlichen romanischen Sprachen auch Slawisches und Ungarisches umfassen. Oesterleins Sammlung bietet mit ihren sämtlichen pro und contra erschienenen Veröffentlichungen die nahezu lückenlose Wagner-Sekundärliteratur des 19. Jahrhunderts. Zudem finden sich alte Drucke und neue Werke bedeutender Dichter,

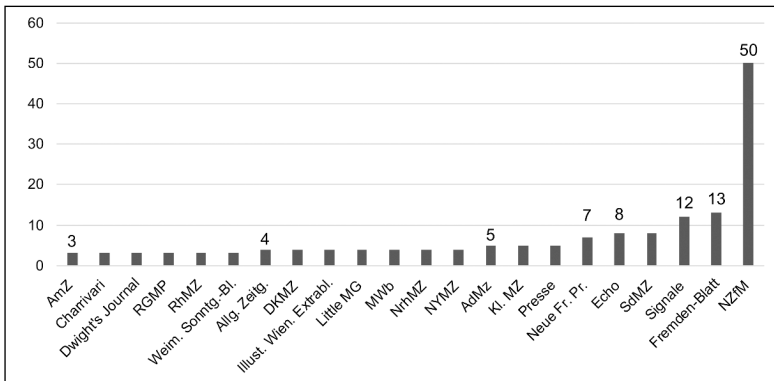
16 Vgl. Löffelhardt, Malou: »Wagner-Euphorie 1871-1914. Der »Wagner-Verein in Wien« und der »Wiener Akademische Wagner-Verein«, in: Heer, Hannes et al. (Hg.): *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus* (Musikkontext 11), Wien 2017, S. 169-194; Nicholas Vazsonyi spricht von »Fundraising und Fanclubs«, in: Vazsonyi, Nicholas.: *Richard Wagner. Die Entstehung einer Marke* (Wagner in der Diskussion 7), Würzburg 2012, S. 186.

die mit Wagners Schaffen in Verbindung stehen, ferner Publikationen zu den unterschiedlichsten philosophischen und politischen Denkrichtungen des 19. Jahrhunderts, die sich mit Wagners Weltanschauung überschneiden: z. B. Studien zur Politik Ludwigs II., Abhandlungen von bzw. zu Arthur Schopenhauer oder Friedrich Nietzsche bis hin zu den pangermanischen und antisemitischen Überlegungen Houston Chamberlains.

Unter der Liszt-Perspektive lassen sich über Osterleins Katalog 126 Bücher und 229 Zeitschriftenartikel nachweisen (siehe Abb. 2), eine Zahl, die ähnlich wie beim Briefbestand durch detaillierte Inhaltsauswertungen schnell erweiterbar wäre. Denn manchmal ist es bei aller Detailfülle im Katalog nur der pure Hinweis »Liszt erwähnt«, der z. B. bei einem Buch von Herrmann Josef Landau mit dem Titel *Stammbuchblätter. Erinnerungen aus meinem Leben* vorkommen kann, aber nicht zwingend erwartet werden muss. Auch hier kann nur ein erster Überblick präsentiert werden, denn schon allein die Fülle der Autoren ist immens. Im Buchbestand ist Liszt selbst 27-mal als Autor von Einzelausgaben und auch in den von La Mara bzw. Lina Ramann herausgegebenen *Gesammelten Schriften* vertreten. Dazu kommen 57 Autoren mit jeweils einer Veröffentlichung, andere wie Honoré de Balzac oder August Heinrich Hoffmann von Fallersleben bringen es mit Übersetzungen oder verschiedenen Ausgaben immerhin auf vier Exemplare. Bemerkenswert ist, dass z. B. Ramann nur mit ihrer 1874 erschienen Studie zum *Christus* und dem ersten Band ihrer *Liszt-Biographie* von 1880 dokumentiert ist, was wieder mit Oesterleins akkurater Begrenzung auf Wagners Tod erklärt werden kann.

Stellt man dies einer Übersicht der Zeitschriftenautoren gegenüber, ergeben sich nur bei den Hauptakteuren Schnittmengen. Liszt ist mit 16 Artikeln dokumentiert, während sich Wagner mit sechs Beiträgen auf gleicher Höhe mit Eduard Hanslick, Ludwig Nohl und Richard Pohl befindet. Dazu kommen 27 Autoren mit jeweils einem Artikel und ca. 120 anonyme Beiträge, die nur in seltenen Fällen durch weitverzweigte Recherchen in der Autorschaft zugeordnet werden können.

Abbildung 3: Zeitschriftenverteilung



Im Fall der Zeitschriftenartikel ist zudem ihre Verteilung auf die einzelnen Journale von Interesse. Wie zu erwarten, bietet die *NZfM* mit weitem Abstand die größte Fülle. Die restlichen Zeitschriften liefern ein breites Portfolio aus Tages- und Fachjournalen, das mit Organen wie dem *Dwight's Journal of Music* oder der *New Yorker Musik-Zeitung* im internationalen Spektrum weiträumig ausgedehnt wird. Auch wenn durch die Eingrenzung auf Liszt für manche sehr wichtige Journale eine recht punktuelle Auswahl entsteht, muss doch betont werden, dass Oesterlein offensichtlich neben der *NZfM* auch Musikblätter wie die *Berliner Musikzeitung* »Echo«, die *Signale für die musikalische Welt* und selbstverständlich die *Bayreuther Blätter* systematisch durchforstet hat. Hinzuzufügen sind zudem die täglichen Wiener Organe wie die *Neue Freie Presse* und das *Fremden-Blatt*.

Für die Zeitschriftenartikel ist es an dieser Stelle nicht möglich einen inhaltlichen Einblick zu gewähren, weil erst das vollständige Lesen die einzelnen Rezeptionslinien für Liszt zu Tage fördern kann. Tatsächlich ist Oesterleins punktuelle Auswahl nur ein verschwindend geringer Teil des umfangreichen und durchaus heterogenen Bildes, das vor allem die zeitgenössische musikalische Fachpresse von ihm zeichnet.¹⁷ Dagegen können

17 Im Rahmen des von Christiane Wiesenfeldt geleiteten DFG-Projektes »Das Liszt-Bild in der zeitgenössischen Musikpublizistik« möchte ich durch eine systematische Auswertung die ambivalenten Rollenattribute bei Liszt untersuchen und u. a. der Problematik nachgehen, inwieweit er im Kontext religiöser, politischer und nationaler Zuschreibungen der allgemeinen Typologie des Künstlers im 19. Jahrhundert entspricht bzw. diesen entzogen wird.

durch die Systematisierung des Buchbestandes einige Inhaltsschlagworte oder -kategorien vorgestellt werden. Ein Direktbezug zwischen Liszt und Wagner ist in Titeln von 14 Büchern gegeben, zu denen einerseits Liszts Wagnerschriften bzw. Wagners Lisztschriften zählen und andererseits z. B. Ludwig Nohls Publikation *Beethoven, Liszt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts*. Mit Nohl lässt sich zudem eine Verbindung zu den zahlreichen zu Lebzeiten erschienenen Liszt-Biographien ziehen, von denen in Oesterleins Bestand elf vertreten sind.¹⁸ Im Kontext dieser zeitgenössischen Liszt-Betrachtung sind auch zwölf poetische Verarbeitungen anzuführen, die von parodistischen Komödien im Rahmen der Virtuosen-Euphorie bis zu memorialen Festspielen für den Weimarer Genius reichen. An Schriften, die Liszt als Komponisten behandeln, lassen sich insgesamt 13 ausmachen, die sich ausschließlich auf die Symphonik und die Chorwerke beziehen. Mit Liszts *Legende der Hl. Elisabeth* verbindet Oesterlein im letzten Band seines Katalogs 16 Bücher, die weit über Liszts Werk hinausführen. Mithilfe dieser ersten Auswahl kann nur angedeutet werden, wie sich durch einen ambitionierten Wagner-Sammler auch der Blick auf ein zeitgenössisches Liszt-Bild quasi als ›Sammlung in der Sammlung‹ dokumentiert. Erst eine detaillierte Auswertung all dieser Dokumente kann jedoch die Netzwerke und Rezeptionslinien offenlegen.

Im Rahmen dieser auf Liszt bezogenen Bestandsübersicht muss schließlich die Vielzahl an graphischen Objekten erwähnt werden, die mit 74 Bildern (Fotografien, Stiche, Lithografien etc.), acht Medaillen und jeweils vier Büsten und Reliefs (siehe Abb. 2) in Oesterleins Katalog verzeichnet sind. Für die Auswertung dieser Bildnisse liefert Ernst Burgers verdienstvolle Arbeit eine wichtige Basis, der den immensen Umfang der Liszt-Ikonografie im 19. Jahrhundert in seinen detailreichen Veröffentlichungen dokumentiert hat.¹⁹ Oesterleins Auswahl bietet einen Querschnitt dieser zahlreichen Darstellungen mit einem ersten Portrait des jungen Pianisten der Pariser Zeit²⁰ bis zu einem Relief Liszts als Abbé, entstanden während der späten Jahren in

18 Liszt ist nach gegenwärtigem Stand zu Lebzeiten in über 20 Biographien verschiedener Autoren behandelt worden.

19 Vgl. Burger, Ernst: *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, München 1986; Ders.: *Franz Liszt in den Photographien seiner Zeit*, München 2003; Ders.: *Franz Liszt. Die Jahre in Rom und Tivoli 1839, 1861-1886*, Mainz 2010.

20 Vgl. Achille Devéria: »Liszt«, Lithographie von Charles Motte, Paris 1832, in: Burger, Liszt. *Eine Lebenschronik*, Nr. 98.

Rom.²¹ Einen Schwerpunkt bilden vor allem Josef Kriehubers Liszt-Bilder der 1830er und 40er Jahre aus Wien sowie weitere Dokumente aus Wien und Budapest, was sich besonders mit Oesterleins Standort als Sammler erklären lässt. Neben diesen durchaus typischen Abbildungen, die zum Standard der Liszt-Ikonografie gezählt werden können, finden sich bei Oesterlein auch vergleichsweise ungewöhnliche Darstellungen wie ein Stich von Ludwig Richter, der 1842 in Leipzig veröffentlicht wurde (siehe Abb. 4).

Abbildung 4: Ludwig Richter, »Franz Liszt«, Leipzig 1842 (Thüringer Museum Eisenach | Reuter-Wagner-Museum; Inv.-Nr. 3588)



Dabei ist die Zuordnung des Dokumentes zum ursprünglichen Oesterlein-Bestand nur anhand der Katalogbeschreibung möglich, weil die originale Katalognummer (Bd. 2, Nr. 5526) auf der Rückseite des Bildes fehlt.²² Schon Oesterlein selbst nutzte für die museale Präsentation solcher Abbil-

²¹ Vgl. W. [Wittig], H. [Hermann]: *Franz Liszt*, Rom 1882.

²² Stattdessen finden sich weitere Nummern (779/788 und 3588), die auf eine spätere Katalogisierung in Eisenach hinweisen.

dungen Sammelrahmen, sodass davon auszugehen ist, dass die Nummerierung bei einer späteren Trennung nicht übernommen wurde. Dieses Phänomen lässt sich bei den grafischen Objekten häufig beobachten, was heute dazu führt, dass nur 15 Liszt-Bilder aufgrund der original erhaltenen Nummern oder ihrer Nennung in späteren Katalogen der Sammlung Oesterleins eindeutig zugeordnet werden können. Bei weiteren 35 Darstellung kann die Provenienz Oesterleins nur durch die Katalogerläuterungen vermutet werden. Die restlichen Objekte lassen sich derzeit nicht eindeutig zuweisen oder konnten sogar teilweise nicht gefunden werden.

*

Mit dem Fokus auf Liszt kann abschließend festgestellt werden, dass an vielen Stellen der Sammlung Wagner zwar als allumfassender Bezugspunkt dient, jedoch häufig zum Ausgangspunkt eines weitverzweigten Netzwerks wird. Diese zahlreichen Objekte bilden erst durch die notwendige Kontextualisierung und in der Vernetzung einzelner Akteure ein Panorama, das nicht in seiner ausschließlichen Exklusivität, sondern in seiner übergreifenden Dokumentationsstruktur ein zeitgenössisches Bild liefern kann.

Literatur

Brief von Franz Liszt an Nikolaus Oesterlein vom 22. April 1884, in: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), ÖNB 31/71-8.

Brief von Franz Liszt an Nikolaus Oesterlein vom 22. Dezember 1884, in: Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), [Briefkonzeptbuch 1883-1886], GSA 59/55 57Rs-58Vs.

Burger, Ernst: *Franz Liszt. Die Jahre in Rom und Tivoli 1839, 1861-1886*, Mainz 2010.

Burger, Ernst: *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, München 1986.

Burger, Ernst: *Franz Liszt in den Photographien seiner Zeit*, München 2003.

Christern, Johann Wilhelm: *Franz Liszt. Nach seinem Leben und Wirken*, Hamburg u. Leipzig 1841.

Göllerich, [August]: *Liszt. Zweiter Theil* (Musiker-Biographien 8), Leipzig o. J. [1887].

- Jerger, Wilhelm: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886. Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 39), Regensburg 1975.
- La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Franz Liszts Briefe*, Bd. 2, Leipzig 1893.
- Löffelhardt, Malou: »Wagner-Euphorie 1871-1914. Der ›Wagner-Verein in Wien‹ und der ›Wiener Akademische Wagner-Verein‹«, in: Heer, Hannes et al. (Hg.): *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus* (Musikkontext 11), Wien 2017.
- o. A.: *Antiquariats-Katalog von Theodor Ackermann*, Nr. 529, München 1908, in: Bayrische Staatsbibliothek (BSB), BSB Cat. 1 m-529.
- Oesterlein, Nikolaus: *Katalog einer Richard-Wagner-Bibliothek*, 4 Bde., Leipzig 1882-1895.
- Rellstab, Ludwig: *Franz Liszt. Beurtheilungen, Berichte, Lebensskizze*, Berlin 1842.
- Vazsonyi, Nicholas: *Richard Wagner. Die Entstehung einer Marke* (Wagner in der Diskussion 7), Würzburg 2012.
- W. [Wittig], H. [Hermann]: *Franz Liszt*, Rom 1882.

Der Eisenacher Karton zum Sgraffito am Haus Wahnfried in Bayreuth

Annika Johannsen

Museumsgründung und Erwerb der Oesterlein-Sammlung für Eisenach

Nur wenige Jahre bevor sich Richard Wagner in Bayreuth von 1872 bis 1874 mit dem Haus Wahnfried ein Wohnhaus erbauen ließ, hatte sich der niederdeutsche Dichter und Schriftsteller Fritz Reuter in Eisenach eine Villa errichten lassen, in der er gemeinsam mit seiner Frau Luise seinen Lebensabend verbrachte. Zwischen 1866 und 1868 leitete der renommierte Architekt Ludwig Bohnstedt den Bau des Hauses, das unterhalb der Wartburg gelegen von einem großen Grundstück umgeben ist, und in dem der leidenschaftliche Gärtner Reuter Obst anbaute und seltene Pflanzen zog. Nachdem Fritz Reuter 1874 verstorben war, wohnte Luise Reuter hier noch bis zu ihrem Tod am 9. Juni 1894.

Luise Reuter hatte die Villa mit dem gesamten Interieur der Schiller-Stiftung in Weimar vermacht, damit hier kranke und bedürftige Schriftsteller Aufnahme finden konnten. Aufgrund der hohen Kosten, die mit dem Erhalt und Betrieb der Villa für diesen Zweck einhergingen, begann die Schiller-Stiftung aber schon im Juni 1895, ein Jahr nach Luise Reuters Tod, mit der Stadt Eisenach über einen Verkauf der Villa an die Stadt zu verhandeln.¹ Als dann im November 1895 die Villa angekauft wurde mit der Verpflichtung für die Stadt Eisenach, das Gedenken und die Erinnerung an Fritz Reuter mit

¹ Zur Geschichte des Ankaufs der Reuter-Villa und der Wagner-Sammlung für Eisenach vgl. den Beitrag von Helen Geyer im vorliegenden Band; vgl. ebenso Osmann, Gudrun: »Wie kam Wagner in die Reuter-Villa? Zur Geschichte der Wagner-Sammlung im Reuter-Haus«, in: *Eisenach-Jahrbuch* 1 (1992), S. 99-106, hier: S. 100.

dem Erhalt seines Arbeitszimmers und der umliegenden Räume zu bewahren, fiel diese Entscheidung auch deshalb, weil man sich zu dieser Zeit schon intensiv darum bemühte, die Wagner-Sammlung Nikolaus Oesterleins aus Wien nach Eisenach zu holen.²

Als Mitglied des 1892 gegründeten Komitees zur Erwerbung des Richard Wagner-Museums³ hatte sich der Publizist und Verleger Joseph Kürschner bereits 1893 gegenüber dem Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach für einen Erwerb des in Wien gegründeten Richard Wagner-Museums Oesterleins für Eisenach eingesetzt.⁴ Nachdem man sich Anfang Februar 1895 auch von Seiten der Stadt für den Versuch ausgesprochen hatte, die Sammlung zu erwerben, wurde öffentlich um Unterstützung gebeten, um die notwendige Summe aufzubringen.⁵ Im März verpflichtete sich der Oberbürgermeister August Nikolaus Müller im Namen der Stadt dazu, die Verwaltung, Einrichtung und den Zugang zum Richard Wagner-Museum Oesterleins zu übernehmen, und am 31. Mai 1895 wurde die Sammlung für 90.000 Mark durch das Komitee angekauft, in Wien abgeholt und in den Besitz der Stadt überführt.⁶

Für die Unterbringung der Sammlung und die Einrichtung eines Museums wurden in der Folge unterschiedliche Standorte diskutiert, die jedoch alle als ungeeignet angesehen wurden. Mit dem Ankauf der Reuter-Villa durch die Stadt Eisenach verband sich daher bereits die Idee, hier ein Museum für Reuter und Wagner unterzubringen, und wenige Wochen nach dem Erwerb wurde der Beschluss gefasst, das Museum in der Villa am Fuß der Wartburg einzurichten. Zu seinem lebenslangen Direktor im Ehrenamt wurde Joseph Kürschner gewählt.⁷

2 Zur Wagner-Sammlung Oesterleins vgl. darüber hinaus das Vorwort in diesem Band.

3 Vgl. den Aufruf zum Ankauf der Oesterlein-Sammlung in der *Eisenacher Zeitung* vom 6. Februar 1895; abgedruckt in: Osmann, Gudrun: »*Wer an sich verzagt, der ist verloren*«. *Joseph Kürschner. Zeugnisse aus dem Leben eines literarischen Enzyklopädikers und Eisenachers Kulturförderers*, Bucha bei Jena 2010, S. 88.

4 Siehe Dies.: »Initiator, Organisator, Gründer und Direktor des Fritz-Reuter und Richard-Wagner-Museums in Eisenach«, in: Dies.: »*Wer an sich verzagt*«, S. 95-110, hier: S. 95.

5 Vgl. Dies.: »Wie kam Wagner«, S. 101f.

6 Vgl. den Beitrag von Helen Ceyer im vorliegenden Band; vgl. jedoch auch Osmann, »Wie kam Wagner«, S. 105.

7 Vgl. Osmann: »Wie kam Wagner«, S. 106.

Bereits am 19. Juli 1896 konnte im ehemaligen Schlafzimmer und im Arbeitszimmer Reuters sowie in den angrenzenden Räumen des Obergeschosses eine kleine Präsentation zum Gedenken an den Dichter und Schriftsteller eröffnet werden.⁸ Im folgenden Jahr folgte die Einrichtung der Richard Wagner gewidmeten Räumlichkeiten, die einen Großteil der für die Ausstellung bestimmten Zimmer des neuen Museums einnahmen. Am 20. Juni 1897 konnte schließlich das nunmehr vereinte Fritz Reuter- und Richard Wagner-Museum seine Tore öffnen.⁹ Das Museum, das heute den Namen Reuter-Wagner-Museum trägt, ist damit das älteste Museum der Stadt. Seit 1958 gehört es zum Thüringer Museum Eisenach.

Die erste Ausstellung des neuen Museums ist vor allem in Hinblick auf die Wagner-Sammlung Nikolaus Oesterleins ausführlich durch Kürschner selbst dokumentiert: Themen, Dramaturgie und die Benennung einzelner, herausgehobener Objekte der durch ihn selbst mitverantworteten Einrichtung der Ausstellung finden sich in seiner Schrift zum »Richard Wagner-Museum in Eisenach«¹⁰, die zuvor anlässlich der Museumseröffnung auch in der *Eisenacher Zeitung* erschienen war. In einem beschreibenden Rundgang wird der Leser dabei durch alle Räume des Museums geführt, vorbei an Vitrinen und Schaustücken, und gewinnt so einen Einblick in die umfangreiche Sammlung, die nach zahllosen Erweiterungen und Zustiftungen heute zwar nicht mehr in den ehemaligen Wohnräumen Fritz Reuters, aber immer noch im selben Haus ihren Platz hat.

In Kürschners Beschreibung des Museumsrundgangs findet sich als eine der ersten Stiftungen an das neue Museum auch der Hinweis auf ein Objekt, das – lange in Vergessenheit geraten – vor einigen Jahren auf dem Dachboden des Museums wiederentdeckt wurde: den Karton, also die formatgleiche Vorzeichnung zum Sgraffito an der Fassade des Hauses Wahnfried in Bayreuth.

8 Vgl. Kürschner, Joseph: *Das Richard Wagner-Museum in Eisenach*, Eisenach o. J. [1897], S. 18. Es handelt sich um den revidierten Abdruck des Aufsatzes aus der *Eisenacher Zeitung* vom Juni 1897.

9 Siehe ebd., S. 5.

10 Ebd.; siehe ebenso Ders.: »Zur Eröffnung des Richard Wagner-Museums«, in: *Eisenacher Zeitung*, 17. Juni 1897.

Herstellung und Rezeption

Abbildung 1: Stich nach dem Sgraffito am Haus Wahnfried, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 67 (Nr. 1729, 19. August 1876), S. 158.



Bei der Errichtung seines künftigen Wohnhauses in Bayreuth hatte Richard Wagner ein weithin sichtbares Kunstwerk über dem Eingang des Hauses Wahnfried anbringen lassen, das unmittelbar auf sein künstlerisches Schaffen Bezug nahm. Über das im Oktober 1874 durch den Historienmaler Isidor Robert Krause fertiggestellte Sgraffito schrieb Wagner wenige Wochen vor Abschluss der Arbeiten an Ludwig II., König von Bayern, der Wagner weitreichende finanzielle Unterstützung zum Bau des Hauses gewährt hatte:

»Ausserdem hat dieser Sommer mir so zahlreiche Besuche alter und neuer Bekannter zugeführt, dass es mir einmal einfallen könnte, Bayreuth für das Centrum der Welt zu erklären. Gegenwärtig sind denn auch diese Besucher, sowie namentlich die Bayreuther Bürgerschaft höchst befriedigt, an der Vorderwand meines Hauses, welche der Strasse zugekehrt ist, ein Gerüste aufgerichtet zu sehen, weil sie mit Recht annehmen, dass dort, wo sie früher eine geschlossene Wand ohne Fenster so empfindsam ärgerte, »etwas« hinkommen soll. In Wahrheit hat meine Frau den vortrefflichen Gedanken,

von einem uns befreundeten jüngeren Historienmaler, Krausse aus Weimar, welcher diese Kunst vorzüglich erlernt hat, ein ›Sgraffito‹ ausführen zu lassen. Dieses stellt in monumentaler Zeichnung das ›Kunstwerk der Zukunft‹ dar. Die Mitte nimmt der germanische Mythos ein; da wir charakteristische Physiognomien haben wollten, bestimmten wir hierzu den Kopf des verstorbenen Ludwig Schnorr; ihm fliegen von beiden Seiten die Raben Wotan's zu, und er kündet nun die empfangene Mähre zweier Frauengestalten, von denen die eine die antike Tragödie, mit der Porträtähnlichkeit der Schroeder-Devrient, die andere aber die Musik, mit dem Kopfe und der Gestalt Cosima's, darstellt; ein kleiner Knabe, als Siegfried gewappnet, mit dem Kopfe meines Sohnes, blickt an ihrer Hand mit muthiger Lust zur Mutter Musik auf. Ich glaube, das Ganze wird vortrefflich gerathen, und es soll mein erhabener Freund sofort eine Abbildung davon zugesandt erhalten.«¹¹

Der Porträt- und Historienmaler Isidor Robert Krausse hatte den Auftrag für das Sgraffito am 20. Juli 1873 von Wagner erhalten.¹² Zu dieser Zeit war der 1834 in Weimar geborene Künstler bereits mit dem Ehepaar Wagner bekannt, hatte er doch schon 1869 sowohl die Porträtkopie mit dem Bildnis Friedrich von Schillers nach Johann Friedrich August Tischbeins Gemälde von 1806 als auch jene mit dem Bildnis Ludwig von Beethovens nach dem 1823 entstandenen Gemälde Ferdinand Georg Waldmüllers für Wagner angefertigt. Beide Gemälde hingen zusammen mit einem Bildnis Johann Wolfgang von Goethes, das Franz von Lenbach nach einem Porträtstich gefertigt hatte, in Wagners Salon.¹³ Krausse war an der Leipziger Akademie unter dem Maler Gustav Jäger ausgebildet worden, der als Mitarbeiter bei Julius Schnorr von Carolsfeld den Nazarenern nahestand und bei der Ausmalung

11 Brief von Richard Wagner an König Ludwig II. vom 1. Oktober 1874, in: Wagner, Winifred/Strobel, Otto (Hg.): *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, Bd. 3, Karlsruhe 1936, S. 39-53, hier: S. 49f.

12 Vgl. den Brief von Richard Wagner an Robert Krausse vom 10. August 1873, in: Steinsiek, Angela (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 25, Wiesbaden 2017, S. 183; siehe auch ebd., S. 518, Nr. 205.

13 Vgl. dazu den Brief von Richard Wagner an Lorenz Gedon vom 7. Mai 1873, in: ebd., S. 466, Nr. 145.

der Nibelungensäle in der Münchner Residenz mitgearbeitet hatte.¹⁴ Krausses eigene Tätigkeit beim Entwerfen und Ausführen großformatigen Wand schmuckes dürfte somit auch in seiner Ausbildung bei Jäger zu suchen sein. In den 1860er Jahren hatte Krausse auf seinen Reisen die großen flämischen Meister des 17. Jahrhunderts wie Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck studiert und seine Studien 1872 mit einem Aufenthalt in Italien fortgesetzt. Nachdem er zunächst als Historienmaler vor allem biblische Themen in seinen Gemälden verarbeitet hatte, wandte er sich später, insbesondere nachdem er sich ab 1880 in Dresden niedergelassen hatte, verstärkt der Porträtmalerei zu. Er starb 1903 in Dresden.¹⁵

Als Krausse 1873 den Auftrag für das Sgraffito erhielt, geschah dies also vor dem Hintergrund der bereits erfolgten erfolgreichen Zusammenarbeit zwischen Wagner und dem Bildnis-Kopisten der von Wagner hochgeschätzten Persönlichkeiten Schiller und Beethoven. Nur wenige Tage nach dem schriftlich erfolgten Auftrag im Juli 1873 war Krausse zu Gast bei Cosima und Richard Wagner,¹⁶ wobei vermutlich auch erste Fragen zum künftigen Wandbild zur Sprache gekommen sein dürften, denn im September 1873 schrieb Cosima Wagner in ihr Tagebuch: »Herr Krauß, der Maler, kommt, um das Sgraffito an unserem Hause auszuführen.«¹⁷ Spätestens im Anschluss an diesen Besuch dürfte Krausse damit begonnen haben, das Sgraffito nach den Wünschen und Vorstellungen Richard Wagners zu entwerfen.

Dass die grundlegende Komposition und Bildaussage zu diesem Zeitpunkt bereits getroffen worden sein muss, bezeugt auch der Eintrag, den Cosima Wagner im September 1874, also ein Jahr nach dem Auftrag, in ihrem Tagebuch notierte. Daraus geht hervor, dass es während der sich über ein Jahr hinziehenden Arbeiten am Karton keinen weiteren Kontakt zwischen Künstler und Auftraggeber gegeben hatte. Wohl auch unter dem Eindruck der anfallenden Kosten für das neue Wohnhaus schrieb sie:

14 Vgl. Kasten, Eberhard.: Art. »Jäger, Gustav«, in: Beyer, Andreas et al. (Hg.): *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 77, Berlin u. Boston 2013, S. 167f.

15 Vgl. o. A.: Art. »Krauß, Robert«, in: Vollmer, Hans (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 21, Leipzig 1927, S. 467f.

16 Vgl. Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 31. Juli 1873, in: Guth, Karl-Maria (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher in drei Bänden* (CT2), Bd. 1, Berlin 2015, S. 420.

17 Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 12. September 1873, in: ebd., S. 552.

»Um Mittag Überraschung durch den Maler Krauß, welcher den ganzen fertigen Karton zum Sgraffito auf dem Vorbau unseres Hauses bringt. Großer Schrecken für mich, tags vorher hatte ich mit R.[ichard] besprochen, wie gut es sei, daß Herr Krauß, welcher während einem Jahr nichts hatte von sich hören lassen, uns wohl vergessen habe!«¹⁸

Die Arbeiten an der Fassade des Hauses begannen noch im selben Monat und wurden im Verlauf des Oktobers 1874 fortgesetzt. Während dieser Zeit war Krause mehrfach Gast im Hause Wagner, wenn auch nicht immer zur unge-
trübten Freude seiner Gastgeber. Cosima Wagner notierte Anfang Oktober 1874: »Unser Sgraffito-Mann zieht bei uns ein, er ärgert R.[ichard] am Abend sehr durch Behauptungen wie: die Farbenlehre von Goethe sei ein Nonsense u. s. w.«¹⁹ Am 26. Oktober 1874 schließlich waren die Arbeiten abgeschlossen und Cosima Wagner schrieb an Friedrich Nietzsche: »Heute wird auch unser Sgraffito vollendet, ich glaube er wird sich ganz gut ausnehmen.«²⁰ Während Richard Wagner sich offenbar freudig über den neuen Fassadenschmuck äußerte, folgte bei Cosima Wagner aber nur einen Tag nach Vollendung des Werkes die Ernüchterung: »Unser Sgraffito stellt sich über 400 Th.[aler] heraus; ich hätte unser Haus lieber ungeschmückt gehalten, doch verschweige ich dies R.[ichard], welcher sich über den Schmuck freut.«²¹

18 Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 7. September 1874, in: CT2, Bd. 2, S. 63.

19 Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 3. Oktober 1874, in: ebd., S. 67; vgl. auch den Tagebucheintrag vom 24. September 1874, in: ebd., S. 65 sowie den Tagebucheintrag vom 29. September 1874, in: ebd., S. 66.

20 Brief von Cosima Wagner an Friedrich Nietzsche vom 26. Oktober 1874, in: Thierbach, Erhard (Hg.): *Die Briefe Cosima Wagners an Friedrich Nietzsche*, Bd. 1, Weimar 1938, S. 63; vgl. auch den Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 26. Oktober 1874, in: CT2, Bd. 2, S. 72.

21 Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 27. Oktober 1874, in: ebd., S. 72.

Der Eisenacher Karton

Abbildung 2: Isidor Robert Krausse: Karton zum Sgraffito am Haus Wahnfried; 1873/74; Thüringer Museum Eisenach, Reuter-Wagner-Museum (Zustand vor der Restaurierung)



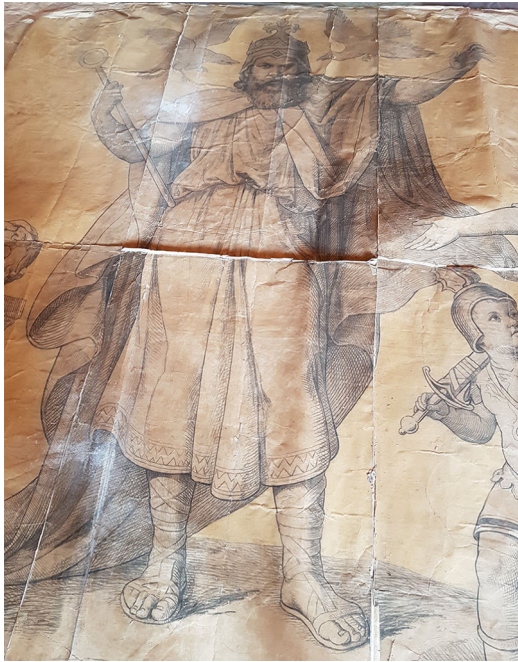
Fotografie: Thüringer Museum Eisenach

Um das Sgraffito in voller Größe auf der Fassade des Hauses ausführen zu können, fertigte Krausse den Karton, der sich heute in der Eisenacher Wagner-Sammlung befindet. Mit Hilfe dieser formatgleichen Vorzeichnung, deren Abmessungen sich auf $4,33 \times 2,80$ Meter belaufen, war es möglich, die gesamte Darstellung in kleine Felder zu unterteilen und auf diese Weise in jeweils überschaubare Bildteile zu gliedern, was die Übertragung der Vorzeichnung auf die Fassade erleichterte. Die Linien der Quadrierung, die hierfür über die gesamte Zeichnung gelegt wurden und die einzelnen Teilabschnitte definierten, sind noch auf dem Karton erkennbar.

Der ursprüngliche Bildentwurf zum Sgraffito, der mit dem Eisenacher Karton erhalten geblieben ist, zeigt, dass die grundlegende Komposition mit der zentralen Gestalt Wotans, Gottheit der nordisch-germanischen Mythologie und zentrale Figur aus Wagners *Ring des Nibelungen*, die von den Personifikationen der Tragödie und der Musik sowie der Gestalt Siegfrieds als Knaben flankiert wird, bereits von vornherein vorgesehen war. Programmatisch war damit eine Darstellung beabsichtigt, die mit den Gestalten Wotans und Siegfrieds zwei zentrale Figuren aus Wagners Opernwerk bildlich mit

der Musik und dem Schauspiel vereint und auf diese Weise dem musikalisch-dramaturgischem Gesamtkunstwerk des Auftraggebers ein Denkmal setzt.

Abbildung 3: Isidor Robert Krausse: Wotan (Detail); Karton zum Sgraffito am Haus Wahnfried; 1873/74; Thüringer Museum Eisenach, Reuter-Wagner-Museum (Zustand vor der Restaurierung)



Fotografie: Thüringer Museum Eisenach

Krausses Entwurf für das Wandbild zeigt Wotan als bärtigen Mann auf felsigem Untergrund stehend in einer – seinem germanisch-mythologischen Ursprung entgegenstehenden – an die griechische Antike angelehnten gegürteten Tunika, mit weitem, bis auf den Boden fallendem Manteltuch und Riemensandalen. Er steht mit erhobenem linken Arm, den Blick auf den Betrachter gerichtet, während seine rechte Hand einen auf die Hüfte gestützten Stab hält, dessen oberes Ende durch einen kreisrunden Ring abschließt. Auf seinem Kopf trägt er einen über den Hinterkopf und bis zu den Ohren

hinabreichenden bekrönten Helm mit stilisierter floraler Helmzier. Rechts und links neben seinem Kopf fliegen zwei Raben auf Wotan zu, die ihm mit geöffneten Schnäbeln etwas einzuflüstern scheinen.

Abbildung 4: Isidor Robert Krause: Personifikation der Tragödie (Detail); Karton zum Sgraffito am Haus Wahnfried; 1873/74; Thüringer Museum Eisenach, Reuter-Wagner-Museum (Zustand vor der Restaurierung)



Fotografie: Thüringer Museum Eisenach

Zur Rechten Wotans steht die Tragödie in knöchellangem und ebenfalls antikisiertem Gewand mit faltenreichem Überwurf. Ihr am Hinterkopf teilweise geknotetes Haar folgt der schwingenden Bewegung des über die rechte Schulter geworfenen Manteltuchs. Ihr Haupt ist mit einem Kranz aus Weinblättern geschmückt. Mit ihrer rechten Hand umfasst sie ein in einer Scheide steckendes Kurzschwert, das an einen römischen Gladius erinnert. Das linke Bein etwas ausgestellt, steht sie neben einem bis zu ihrer Hüfte

reichenden und mit einem Feston aus Lorbeerblättern geschmückten Sockel, auf dem eine antike Tragödienmaske liegt, die sie mit ihrer linken Hand umfasst.

Abbildung 5: Isidor Robert Krausse: Personifikation der Musik mit Siegfried als Knaben (Detail); Karton zum Sgraffito am Haus Wahnfried; 1873/74; Thüringer Museum Eisenach, Reuter-Wagner-Museum (Zustand vor der Restaurierung)



Fotografie: Thüringer Museum Eisenach

Auf der linken Seite Wotans steht die Musik, die durch eine schwanenköpfige Harfe in ihrem linken Arm gekennzeichnet wird. Auch sie ist antikiert gekleidet und trägt einen Lorbeerkranz im Haar. Mit ausgestrecktem rechten Arm empfiehlt sie Wotan den Knaben Siegfried, der vor ihr steht. Dieser, im Vorwärtsschreiten begriffen, wendet sich zurück und blickt zu ihr auf. Er trägt ein über die rechte Schulter gelegtes Langschwert, das im Gegensatz zum Gladius der Tragödie eher einen germanischen Ursprung as-

soziiert, und ist mit einer kurzen, mittelalterlichen Tunika bekleidet. Quer über seiner Brust spannt sich der Riemen eines Hornes, das er, unter seinen linken Arm geklemmt, mit seiner linken Hand am Mundstück umfasst. Vergleichbar dem Helm Wotans trägt auch Siegfried einen über den Hinterkopf herunterreichenden Helm, der von zwei gezackten Flügeln bekrönt wird, die ihn als Drachentöter identifizieren. Seine Brust ziert das Abbild eines Drachen.

Bereits in seinem Brief an König Ludwig II. hatte Wagner mit dem von ihm formulierten Werktitel des Sgraffitos – *Kunstwerk der Zukunft* – den Titel seiner 1850 erschienenen kunsttheoretischen Schrift aufgegriffen, in der er vor dem Hintergrund eines vermeintlich allgemeinen Kulturverfalls die Zukunft der Künste insbesondere im Zusammenspiel von »Tanzkunst«, »Tonkunst« und »Dichtkunst« zu erkennen meinte.²² Im Einklang mit der zeitgenössischen Kulturkritik stellte dabei auch für Wagner die griechische Antike das Idealbild dar, das es wiederherzustellen galt: »So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen [...].«²³ Erreicht werden könne dies nur in der Vereinigung aller drei genannten Kunstformen im Zusammenspiel mit den bildenden Künsten »Baukunst«, »Bildhauerkunst« und »Malerkunst«.²⁴

»Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenutzt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen. So wird namentlich auch die in der Instrumentalmusik so eigenthümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in diesem Kunstwerke sich entfalten können, ja sie wird die mimische Tanzkunst wiederum zu ganz neuen Erfindungen anregen, wie nicht minder den Athem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen.«²⁵

22 Vgl. Wagner, Richard: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), Bd. 3, Leipzig⁶o. J. [1911], S. 42-177.

23 Ebd., S. 62.

24 Wenn Wagner im Kapitel »Malerkunst« dann insbesondere die Landschaftsmalerei nennt, so entspricht dies der akademischen Wertschätzung, die im 19. Jahrhundert mit den sogenannten »heroischen Landschaften« ebenfalls ein idealisiertes Antikenbild weitertrug; vgl. ebd., S. 141-148.

25 Ebd., S. 156.

In Anknüpfung an Wagners eigenen, bereits knapp 25 Jahre zuvor formulierten Wertekanon beschreibt das Sgraffito somit nicht nur die selbst postulierte heilbringende Zukunft der Kunst, sondern verknüpft darüber hinaus die allegorische Darstellung mit Wagners Werk, dem somit dauerhafte Gültigkeit und nachhaltige Bedeutung zugesprochen werden.

Indem Wagner nicht nur mit Wotan und Siegfried zentrale Figuren seines Bühnenschaffens verewigen ließ, sondern für die physiognomische Darstellung aller vier Gestalten auch die Porträts hochgeschätzter Sänger und Darsteller seiner Werke wie Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Wilhelmine Schröder-Devrient und die Porträts seiner Frau Cosima und seines 1874 gerade fünfjährigen Sohnes verwenden ließ, entstand eine Darstellung, die Wagners Werk wie auch seine Persönlichkeit versinnbildlichen konnte. Dass dies auch allgemein so verstanden wurde und weniger der ausführende Künstler Krause als vielmehr der Komponist selbst als Urheber der Gesamtkomposition galt, zeigt sich nicht zuletzt in den zahlreichen zeitgenössischen Rezensionen, die nach Fertigstellung des Sgraffitos an der Fassade des Hauses Wahnfried entstanden waren. Beispielhaft sei hier der im August 1876 in der *Illustrierten Zeitung* erschienene Artikel genannt, in dem es heißt:

»Das Tableau, [...] hat zum Theil den Tonsetzer selbst zum intellektuellen Urheber; denn es verkörpert uns in markiger Composition eine allegorische Darstellung seines Schaffens. [...] Das Ganze erscheint – obgleich sich über die Berechtigung einer solchen Verbindung verschiedener Kunstformen, wie Historie, Allegorie und Porträt, auf ein und demselben Bild streiten ließe – vom Standpunkt architektonisch-decorativer Malerei als ein gelungenes Werk, das ganz und gar im Sinne Wagner's, dessen Streben symbolisierend, ihm, wie er selbst geäußert haben soll, »beständige Freude bereitet« [...].«²⁶

Vergleicht man nun aber die Zeichnung auf dem Karton mit dem ausgeführten Sgraffito, so fällt auf, dass wenige, jedoch für die Bildaussage entscheidende Änderungen vorgenommen wurden: Der Entwurf, mit dem Krause Anfang September 1874 in Bayreuth vorstellig geworden war, zeigt Wotan

26 o. A.: »Das Sgraffito an Richard Wagner's Wohnhaus in Baireuth«, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 67 (Nr. 1729, 19. August 1876), S. 157f., hier: S. 157; dass sich die Rezension auf das Original und nicht auf den Eisenacher Karton bezieht, spielt für die oben geschilderten Ausführungen keine Rolle.

mit bekröntem Helm, einer Art Feldherrenstab und ausladender Herrscher-geste. Als Zeichen seiner Weisheit und seines Weltwissens wird er durch die beiden treuen Raben Hugin und Munin – »Gedanke« und »Erinnerung« – begleitet. Er tritt dem Betrachter damit als mächtiger Weltherrscher und Hauptgott des nordisch-germanischen Pantheons entgegen. Die ihm auf diese Weise bildlich zugewiesene Rolle entspricht damit jener, die Wotan im Vorabend *Das Rheingold* und dem ersten Teil – der *Walküre* – von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* innehat. Das Sgraffito hingegen zeigt Wotan mit einem Hut mit breiter Krempe und einem bis auf den Boden reichenden Speer in seiner Rechten, so wie er im dritten Teil der Tetralogie, *Siegfried*, beschrieben ist: »Wie siehst du denn aus? / Was hast du gar für 'nen großen Hut? / Warum hängt der dir so ins Gesicht?« fragt Siegfried in der zweiten Szene des dritten Aufzugs und Wotan entgegnet: »Das ist so Wandrer's Weisse, / wenn dem Wind entgegen er geht.«²⁷

Der Änderung von Helm in Hut waren im Hause Wagner offenbar langwierige Diskussionen vorausgegangen, wie der Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 11. Oktober 1874 verdeutlicht: »Nebst den Hoffmanniaden machte uns Wotans Hut zu schaffen, wir verbannten den Helm des Mythus und veranlaßten unseren Sgraffito-Künstler, ihn in Wotan's Hut zu verändern, nun aber die Form desselben zu finden! Holbein und die eigene Phantasie halfen uns, so gut es ging und nach langem Schwanken und Bedenken.«²⁸ In blasser Zeichnung sind die Umrisslinien der Hutkrempe auf dem Karton sichtbar, sodass davon auszugehen ist, dass beide Bildmotive nahezu direkt im Sgraffito eingefügt bzw. geändert wurden.

Die nun neue Kopfbedeckung Wotans hatte mehrere Auswirkungen: Aus dem herrschenden und mächtigen Gott Wotan wurde der resignierte Wanderer, der das Weltgeschehen beobachtet, jedoch nicht mehr lenkt, entgegen der Edda-Dichtung, wo Wotan der nach Weltwissen strebende Wanderer ist, der oftmals Wissen und Erkenntnis dadurch erlangte, dass er inkognito unter den Menschen und Göttern wandelte, um ihren Erzählungen

27 Wagner, Richard: *Siegfried*, III/2. Mit der Darstellung des weisen Wanderers im Sgraffito war somit bereits ein Vorbild gefunden, das auch in den Kostümen, die Carl Doepler für die Uraufführung des *Ring des Nibelungen* 1876 in Bayreuth entworfen hatte, seinen Nachhall fand; vgl. hierzu auch die Kostümentwürfe von Carl Doepler zur Figur des Wotan im *Rheingold*, in der *Walküre* und im *Siegfried* in: o. A.: *Der Ring des Nibelungen. Figurinen erfunden und gezeichnet von Prof. Carl Emil Doepler. Mit Text von Clara Steinitz*, Berlin [1889].

28 Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 11. Oktober 1874, in: CT2, Bd. 2, S. 69.

zu lauschen. In dieser Rolle erhielt die Gestalt des Wotan auf dem Sgraffito, abweichend vom ursprünglichen Entwurf auf dem Karton, nun einen langen Speer, dem zugleich die Funktion eines Wanderstabes zuzukommen scheint und dessen Umrisse wie schon die des Hutes ebenfalls bloss auf dem Karton erkennbar sind. Die inhaltlich vollzogene Umdeutung der Gestalt bewirkt dabei auch, dass die mit ausgestrecktem Arm erhobene linke Hand den Betrachter nun grüßend empfängt und nicht mehr ausschließlich als Gestus eines Gottes und Herrschers verstanden werden kann.

Dem Künstler gelang es dabei mit dem Hut als neuem Kompositionselement Wotan neben den beiden Raben auch durch seine Einäugigkeit identifizierbar zu machen. Denn der nach Wissen und Erkenntnis strebende Gott hatte ein Auge und somit die Hälfte seiner Sehkraft geopfert, um Wasser aus der Quelle der Weisheit trinken zu können. Während Krausse, vermutlich um das Porträt Ludwig Schnorr von Carolsfelds nicht zu stören, in seinem Entwurf Wotan mit beiden Augen zeigte, konnte nun die breite Krempe des Hutes so weit über das Gesicht des porträtierten Sängers geführt werden, dass eines der beiden Augen nahezu verdeckt wurde. Mit dem Austausch von Helm und Hut war für das Motiv des einäugigen Göttervaters auf diese Weise eine das Porträt kaum einschränkende Lösung gefunden worden. Das Einbringen der breiten Hutkrempe führte jedoch dazu, dass der Schnabel des Raben zur Rechten Wotans nun im Unterschied zur Zeichnung auf dem Karton verdeckt bleiben musste, wodurch er gegen den Hut zu fliegen scheint.

Vor dem Hintergrund der Handlung der Tetralogie dürften die inhaltlich-kompositorischen Änderungen des ursprünglichen Sgraffito-Entwurfs also eng mit Wagners Arbeit am *Siegfried* einhergegangen sein. Bereits 1869 hatte Wagner während seiner Arbeit an der Oper an König Ludwig II. geschrieben, dass er bei seinen Spaziergängen seinen »furchtverbreitend grosse[n] Wotanshut«²⁹ aufgesetzt hätte, also eine vermutlich ähnliche Kopfbedeckung wie jene, die nur wenige Jahre später auch Krausses Wotan erhielt. Wenn Wagner für sich selbst einen »Wotanshut« wählte, in seiner eigenen Situation das Schicksal Wotans wiedererkannte und Telegramme

29 Brief von Richard Wagner an König Ludwig II. vom 24. Februar 1869, in: Wagner/Strobel: *König Ludwig II. und Richard Wagner*, Bd. 3, S. 256-265, hier: S. 262.

an den König mit dem Absendernamen »Wotan« unterzeichnete,³⁰ zeugt dies davon, in welchem Maße das Sgraffito auch als Wagners Identifikation mit sich selbst, dem eigenen Werk und dessen handelnden Figuren gedeutet werden muss. Indem er sich als der von ihm geschaffene Bühnenheld präsentierte, ordnete er sich selbst die Rolle zu, die er Wotan als Wanderer zugeordnet hatte. Er nahm so die Rolle des weisen und wissenden Ratgebers an, dessen Werk durch andere fortgesetzt werden wird, so wie Siegfried dem Wunsch Wotans zufolge die neue Zukunft gestalten sollte.³¹ Dabei musste Wagner in der Allegorie zum »Kunstwerk der Zukunft« nicht selbst auftreten, war dieses doch von seinem Geist und Schaffen durchdrungen, während gleichzeitig mit dem Knaben Siegfried der leibliche Nachfolger zur Bewahrung seines Vermächtnisses bereits anwesend war.

Ausstellung des Kartons im Museum

Mit Beendigung der Arbeiten am Sgraffito hatte der Karton seine Funktion erfüllt. Während Kartons zahlreicher Wandbilder von Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Overbeck oder Peter von Cornelius für das Städel Museum in Frankfurt a. M. oder die Nationalgalerie in Berlin angekauft worden waren, wo sie in den jeweiligen Sammlungen sowohl als Vorlage für das an anderem Ort ausgeführte Wandbild dokumentiert als auch als eigenständige zeichnerische Werke wertgeschätzt und ausgestellt wurden,³² scheint Krausses Karton zunächst kein öffentliches Interesse gefunden zu haben. Erst mit der Einrichtung des heutigen Reuter-Wagner-Museums in Eisenach lässt sich zwei Jahrzehnte nach der Fertigstellung des Sgraffitos in Bayreuth seine Spur wiederfinden.

30 Siehe dazu ebd. sowie den Brief von Richard Wagner an König Ludwig II. vom 14. April 1867, in: ebd., S. 258 sowie S. 165; vgl. des Weiteren Schneider, Martin: »Die Geburt des Wagnerismus. Richard Wagners Nachinszenierungen seines Werkes in der Wirklichkeit und die Folgen für die Rezeptionsgeschichte«, in: *wagnerspectrum* 11/1 (2015), S. 171-196.

31 Vgl. den Dialog zwischen Wotan und Erda in: Wagner, Richard: *Siegfried*, III/1; vgl. auch Schneider: »Die Geburt des Wagnerismus«.

32 Kuhlmann-Hodick, Petra: »Monumentale Zeichnungen – Die Idee des Freskos im Karton«, in: Seeliger, Stephan (Hg.): *Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen. Kartons für die Wandbilder der Münchner Residenz*, Köln 1999, S. 36-47.

Als Joseph Kürschner in Folge des Ankaufs der Oesterlein-Sammlung und der Einrichtung des neuen Museums in der Eisenacher Villa des verstorbenen Fritz Reuter den Rundgang durch das Museum detailliert beschrieb, erwähnte er auch den Karton, der zwar selbst nicht Teil der Oesterlein-Sammlung gewesen ist, aber als Geschenk des Künstlers im Zuge der Museumseröffnung dem Museum überreicht worden war.³³ Im neuen Museum hatte der Karton seinen Platz im ehemaligen Esszimmer Fritz Reuters gefunden: »Durch eine schmale Tür führt der Weg in das dritte Zimmer (das Speisezimmer Reuters), in dem jedes kleinste Blatt eine Mahnung ist an Bayreuth [...]«³⁴ schrieb Kürschner und zählte im Folgenden auf, dass in diesem Zimmer neben Ansichten Bayreuths und Porträts verdienter und vor allem mit dem musikalischen Wirken Wagners in Verbindungen stehender Persönlichkeiten insbesondere Kostümskizzen, Szenendarstellungen, Partituren sowie – in Form von Eintrittskarten, Theaterzetteln oder dem Federhalter, mit dem Wagner den *Ring des Nibelungen* niedergeschrieben hatte – Erinnerungen an die Bayreuther Festspielaufführungen zusammengetragen waren. Mit der Einrichtung des Zimmers verfolgte Kürschner dabei das Ziel, »den hohen Zielpunkt der gewaltigen Künstlerlaufbahn [Wagners] und ihren köstlichsten Sieg«³⁵ dem Besucher vor Augen zu führen. Kürschner schloss seinen erzählerischen Rundgang, indem er den Blick des Betrachters nach oben lenkte: »An der Decke des Zimmers ist die Originalzeichnung zu dem Sgraffito-Gemälde über dem Eingang der Villa Wahnfried in Bayreuth angebracht, die dem Eisenacher Museum von dem Künstler selbst, dem Professor Robert Krauße in Dresden, einem Weimaraner von Geburt, gespendet wurde.«³⁶

Ergänzend zu Kürschners Beschreibungen ist in der Sammlung des Museums ein beschrifteter Grundriss der Ausstellungsetage erhalten geblieben, der die ursprüngliche Anordnung der Vitrinen und Ausstellungswände unter der Überschrift »Wagner Zimmer« bestätigt, die Zimmerdecke und damit den Karton jedoch ausspart. Dies ist ebenfalls bei den zeitgenössischen fotografischen Aufnahmen der Fall, die die historische Einrichtung des Museums dokumentieren. Es ist daher kaum mehr festzustellen, auf

33 Vgl. Kürschner: *Das Richard Wagner-Museum*, S. 26.

34 Ebd., S. 25.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 26.

welche Weise der großformatige Karton an der Decke angebracht gewesen ist. Bei einer ersten restauratorischen Begutachtung im Frühsommer 2018 konnten am Untergrundmaterial keine sichtbaren Spuren einer Befestigung festgestellt werden.³⁷ Immerhin war die Anbringung im ehemaligen Esszimmer dem heutigen Erhaltungszustand des Kartons aber insoweit zuträglich, als dass es sich bei dem ehemaligen Esszimmer Fritz Reuters um einen recht dunklen Raum handelt, in dem im Gegensatz zur heutigen Präsentation offenbar auch keine weitere Beleuchtung installiert war. Schäden, wie sie nach langjährigem Lichteinfall bei dauerhafter Ausstellung entstehen können, sind im Eisenacher Karton zum Sgraffito am Haus Wahnfried nur in sehr geringem Maße festzustellen.

Bis zu welchem Zeitpunkt der Karton Teil der Ausstellung im heutigen Reuter-Wagner-Museum blieb, konnte noch nicht abschließend geklärt werden. Da Kürschners Beschreibung des Eisenacher Museumsrundgangs aber vielfältige Nachahmung gefunden hat, ist zumindest festzustellen, dass die Wagner-Ausstellung noch 1910 nahezu unverändert Bestand gehabt haben muss. Zu diesem Zeitpunkt gab der Direktor des Museums, Philipp Kühner, in Anlehnung an die Beschreibungen Kürschners den Museumsrundgang in der *Neuen Musik-Zeitung* erneut detailliert wieder und erwähnte wie schon Kürschner auch die Aufhängung des Kartons an der Decke des Bayreuth gewidmeten Raumes.³⁸ Bereits fünf Jahre zuvor war im 10. Heft der illustrierten Halbmonatsschrift *Die Musik* ein Bericht zum Eisenacher Wagner-Museum erschienen, der einen Besuch des Museums mit den Worten empfahl: »Selbst das Original der berühmten Sgraffito-Zeichnung, welche die Vorderfront des Hauses Wahnfried schmückt, fehlt nicht.«³⁹ Möglicherweise

37 Die Zeichnung selbst setzt sich aus zehn einzelnen Papierbahnen zusammen, die nebeneinander auf dem Untergrundmaterial aufgebracht sind. Aufgrund seiner jahrelangen Lagerung auf dem Dachboden des Museums befindet sich der Karton heute nicht mehr in einem ausstellungsfähigen Zustand. Um seinen Erhalt zu sichern, ihn angemessen aufzubewahren und ihn künftig wieder dem Publikum präsentieren zu können, konnte im Frühjahr 2019 die fachgerechte Restaurierung auf den Weg gebracht werden.

38 »An der Decke des Zimmers ist die Originalzeichnung zu dem Sgraffito-Gemälde angebracht, das über dem Eingang der Villa Wahnfried in Bayreuth sich befindet. Diese Originalzeichnung ist dem Eisenacher Museum von dem Künstler selbst, dem Professor Robert Krauß in Dresden, gespendet worden.«, Kühner, Philipp: »Das Richard Wagner-Museum in Eisenach«, in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 31, Hf. 2 (1910), S. 37-41, hier: S. 40.

39 Koss, Erich: »Das Wagner-Museum in Gegenwart und Zukunft«, in: *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift*, 4. Jg., Bd. 14, Berlin u. Leipzig 1904f., S. 265f., hier: S. 265.

blieb der Karton aber noch nach der vorgenommenen Umgestaltung des Museums Mitte der 1920er Jahre an seinem Platz, mit der der Fokus der Ausstellung im Reuter-Wagner-Museum wieder verstärkt auf die Person von Fritz Reuter gelenkt wurde. Zu diesem Zeitpunkt waren zahlreiche der ursprünglich im Haus vorhandenen Möbel des Ehepaars Reuter wieder zusammengetragen und die ursprüngliche Einrichtung Reuters in den bis dahin für die Wagner-Ausstellung genutzten Räumlichkeiten so weit wie möglich rekonstruiert worden. In der *Eisenacher Tagespost* war hierzu 1924 anlässlich des 50. Todestages von Fritz Reuter zu lesen: »Aus dem Sterbezimmer, dem Wohnzimmer Lowisings, dem Arbeitszimmer des Dichters, hat man fast alles, was an ein Museum gemahnt, entfernt, den großen Saal schmückt wieder Flügel und Sofa, im Eßzimmer erinnert nur die Deckenbemalung an das Wagnermuseum.«⁴⁰ Es scheint, als ob der Karton, der hier offenbar als Deckenbemalung missverstanden wurde, also auch noch nach 1924 im Museum ausgestellt war.

Ausblick

Für das Reuter-Wagner-Museum und die Eisenacher Wagner-Sammlung wurde mit dem Karton zum Sgraffito am Haus Wahnfried ein einzigartiges Objekt wiederentdeckt, mit dem sich über die Entstehung und inhaltliche Deutung des Fassadenschmuckes von Wagners Wohnhaus hinaus auch neue Erkenntnisse zur historischen Sammlungsstrategie und Ausstellungspraxis in Eisenach eröffnen.

Im Rückblick auf die heute durch zahlreiche Zustiftungen weit über die ursprünglich von Nikolaus Oesterlein zusammengetragene Sammlung hinausreichende Museumssammlung zu Richard Wagner wird nicht zuletzt mit der Schenkung des Kartons durch den Künstler an das Museum deutlich, dass man bereits im 19. Jahrhundert nicht beabsichtigte, die Sammlung als statisch und abgeschlossen zu betrachten. Mit der allein durch ihre Größe aufsehenerregenden Zeichnung besaß das Museum darüber hinaus ein herausragendes Exponat, dessen Präsentation sowohl in Kürschners Be-

40 *Eisenacher Tagespost*, 14. Juli 1924, hier zitiert nach Osmann, Gudrun: »Von der Reuter-Villa zum Reuter-Wagner-Museum«, in: Fritz Reuter Gesellschaft (Hg.): *Fritz Reuter in Eisenach* (Beiträge der Fritz Reuter Gesellschaft 8), Hamburg 1998, S. 225-235, hier: S. 232.

schreibung des historischen Ausstellungsrundgangs wie auch in späteren Ausstellungsrezensionen neben anderen, nicht weniger bedeutenden und dennoch summarisch wiedergegebenen Ausstellungsstücken explizit erwähnt wurde. Der Karton scheint sich dabei besonders gut in das ›Sammlungskonzept‹ Oesterleins eingepasst zu haben, war und ist es doch ein wesentliches Charakteristikum seiner ehemaligen Sammlung, möglichst alles zusammenzutragen, was mit dem Komponisten in Verbindung zu bringen war. Auch wenn der Karton erst im Eisenacher Museum zu den aus der Oesterlein-Sammlung stammenden Beständen der Eisenacher Wagner-Sammlung hinzukam, so fügte er sich doch nahtlos in die historische Ausstellung des Museums ein.

Literatur

- Guth, Karl-Maria (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher in drei Bänden* (CT2), 3 Bde., Berlin 2015.
- Kasten, Eberhard: Art. »Jäger, Gustav«, in: Beyer, Andreas et al. (Hg.): *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 77, Berlin u. Boston 2013, S. 167f.
- Koss, Erich: »Das Wagner-Museum in Gegenwart und Zukunft«, in: *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift*, 4. Jg., Bd. 14, Berlin u. Leipzig 1904f., S. 265f.
- Kuhlmann-Hodick, Petra: »Monumentale Zeichnungen – Die Idee des Freskos im Karton«, in: Seeliger, Stephan (Hg.): *Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen. Kartons für die Wandbilder der Münchner Residenz*, Köln 1999, S. 36-47.
- Kühner, Philipp: »Das Richard Wagner-Museum in Eisenach«, in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 31, Hf. 2 (1910), S. 37-41.
- Kürschner, Joseph: *Das Richard Wagner-Museum in Eisenach*, Eisenach o. J. [1897].
- Kürschner, Joseph: »Zur Eröffnung des Richard Wagner-Museums«, in: *Eisenacher Zeitung*, 17. Juni 1897.
- o. A.: Art. »Krauß, Robert«, in: Vollmer, Hans (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 21, Leipzig 1927, S. 467f.

- o. A.: »Das Sgraffito an Richard Wagner's Wohnhaus in Baireuth«, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 67 (Nr. 1729, 19. August 1876), S. 157f.
- o. A.: *Der Ring des Nibelungen. Figurinen erfunden und gezeichnet von Prof. Carl Emil Doepler. Mit Text von Clara Steinitz*, Berlin [1889].
- Osmann, Gudrun: »Von der Reuter-Villa zum Reuter-Wagner-Museum«, in: Fritz Reuter Gesellschaft (Hg.): *Fritz Reuter in Eisenach* (Beiträge der Fritz Reuter Gesellschaft 8), Hamburg 1998, S. 225-235.
- Osmann, Gudrun: »Wer an sich verzagt, der ist verloren«. *Joseph Kürschner. Zeugnisse aus dem Leben eines literarischen Enzyklopädikers und Eisenacher Kulturförderers*, Bucha bei Jena 2010.
- Osmann, Gudrun: »Wie kam Wagner in die Reuter-Villa? Zur Geschichte der Wagner-Sammlung im Reuter-Haus«, in: *Eisenach-Jahrbuch* 1 (1992), S. 99-106.
- Schneider, Martin: »Die Geburt des Wagnerismus. Richard Wagners Nachinszenierungen seines Werkes in der Wirklichkeit und die Folgen für die Rezeptionsgeschichte«, in: *wagnerspectrum* 11/1 (2015), S. 171-196.
- Steinsiek, Angela (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 25, Wiesbaden 2017.
- Thierbach, Erhard (Hg.): *Die Briefe Cosima Wagners an Friedrich Nietzsche*, 2 Bde., Weimar 1938.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), 12 Bde., Leipzig⁶⁰. J. [1911].
- Wagner, Winifred/Strobel, Otto (Hg.): *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, 4 Bde., Karlsruhe 1936.

Musikwissenschaft



Anna Langenbruch (Hg.)

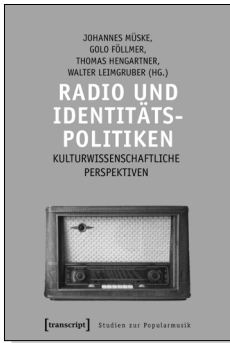
Klang als Geschichtsmedium

Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung

Januar 2019, 282 S., kart., Klebebindung, 19 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4498-2

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4498-6



Johannes Müske, Golo Föllmer,

Thomas Hengartner, Walter Leimgruber (Hg.)

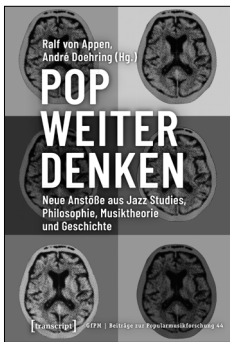
Radio und Identitätspolitiken

Kulturwissenschaftliche Perspektiven

Januar 2019, 290 S., kart., Klebebindung, 22 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4057-1

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4057-5



Ralf von Appen, André Doehring (Hg.)

Pop weiter denken

Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie,
Musiktheorie und Geschichte

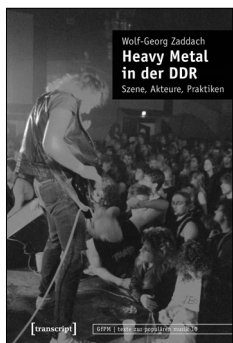
2018, 268 S., kart., Klebebindung, 6 Farbabbildungen

22,99 € (DE), 978-3-8376-4664-1

E-Book: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4664-5

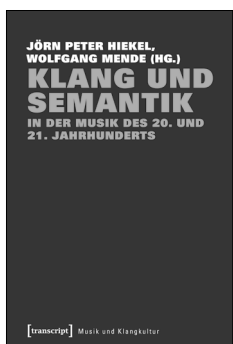
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musikwissenschaft



Wolf-Georg Zaddach
Heavy Metal in der DDR
Szene, Akteure, Praktiken

2018, 372 S., kart., Klebebindung,
21 SW-Abbildungen, 11 Farbabbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-4430-2
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4430-6



Jörn Peter Hiekel, Wolfgang Mende (Hg.)
**Klang und Semantik in der Musik
des 20. und 21. Jahrhunderts**

2018, 268 S., kart., Klebebindung, 42 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-3522-5
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3522-9



Eva-Maria Houben
Musikalische Praxis als Lebensform
Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren

2018, 246 S., kart., Klebebindung, 84 SW-Abbildungen
29,99 € (DE), 978-3-8376-4199-8
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

