

»das Programm des neuen Weimar«

Liszt, Wagner und die Goethe-Stiftung

»Mit Weimar ist es nun aus«.¹ So stellte man 1832 beim Tode Goethes lapidar fest – »aber sein Name bleibt dem Freunde der Bildung immer heilig, und man besucht es im Grunde, um Goethes, Schillers, Wielands und Herders Gräber zu begrüßen«, so Bernhard von Beskow 1834.² Weimar: eine Totenstadt. Seine Goldene Zeit, als nach den Worten von Alexander Turgenjew (1836) »im Verlauf von mehr als vierzig Jahren die deutsche Literatur ihre höchste Blüte erlebte« und auf das ganze europäische Geistesleben ausstrahlte, als ihre Repräsentanten strebten, hier »das alte Griechenland wiederzuerwecken«,³ war unwiederbringlich dahin.

Doch eine Totenstadt kann keine Kulturstadt sein, und so setzten die Überlebenden alles daran, sie wieder ins Leben zurückzurufen. Schon ein Jahrzehnt nach Goethes Tod sollte das sogenannte Silberne Zeitalter Weimars beginnen: 1842 wurde der weltberühmte Klaviervirtuose Franz Liszt zum »Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst« ernannt. Für mehr als ein Jahrzehnt (1848-61) übersiedelte er – nach der Beendigung seiner Virtuosenlaufbahn – ganz nach Weimar und verschaffte der Goethestadt als Opernleiter und Komponist noch einmal Weltgeltung. Nach acht Jahren in Rom kehrte er 1869 nach Weimar zurück und lebte hier mit regelmäßigen Unterbrechungen bis kurz vor seinem Tod 1886.

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* (1854/1857), *Die Ideale* (1857), *An die Künstler* (1853/1857/1859). Durch den deutsch-ungarischen, in Frankreich beheimateten – das Französische als sein eigentliches sprachliches Ausdrucksmedium betrachtenden – Weltbürger Liszt, den ganz Europa mit Ehren überschüttete, fiel Weimar noch einmal das von Goethe besungene »besonder Los« zu, »wie Bethlehem in Juda, klein und groß« zu sein,⁴ jene eigentümliche Synthese von »Kosmopolitismus und Pro-

1 Herbert Greiner-Mai (Hrsg.): Weimar im Urteil der Welt. Stimmen aus drei Jahrhunderten. Berlin, Weimar 1977, S. 181.

2 Ebd., S. 188.

3 Ebd., S. 189.

4 Auf Miedings Tod. In: WA I, 16, S. 134.

vinzialismus« zu bilden, die Thomas Mann in seinem Essay *Deutschland und die Deutschen* (1945) als eines der prägenden Merkmale des deutschen Künstlers und »deutschen Wesens« überhaupt bezeichnet⁵ und in der Gestalt des »deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn« im *Doktor Faustus* vergegenwärtigt hat.

»Weimar ist nur eine kleine Stadt und doch eine Weltstadt«, schreibt Hermann Fürst von Pückler-Muskau in seinem Tagebuch von 1845.⁶ Die Ilm-Polis wird in der Tat erneut zur Kosmopolis. Neben Klavierschülern aus ganz Europa versammeln sich um Liszt Komponisten wie Hector Berlioz und Peter Cornelius (dessen *Barbier von Bagdad* 1858 in Weimar uraufgeführt wird), Maler wie Kaulbach und Preller, Dichter wie Hoffmann von Fallersleben und Hebbel (dessen *Nibelungen* 1861 auf dem Hoftheater unter Dingelstedts Leitung ihre Uraufführung erleben). Vor allem aber wird Weimar zur Wagner-Stadt. Die Aufführung des *Tannhäuser* erhielt im Hinblick auf den Ort seiner Handlung, die Wartburg, geradezu den Charakter einer Festoper für das Haus Sachsen-Weimar-Eisenach. So ließ Großherzogin Maria Pawlowna Wagners Oper 1850 im Hoftheater eigens für die Deputierten des Erfurter Parlaments aufführen.

»Wahrlich, theurer freund, Du hast aus diesem kleinen Weimar für mich einen feuerherd des ruhmes gemacht«, schreibt Wagner am 24. Dezember 1850 aus Zürich an Liszt.⁷ In diesem Jahr gelangt nicht nur *Tannhäuser* wiederholt zur Aufführung im Hoftheater, sondern anlässlich der Feier von Goethes Geburtstag wird am 28. August – nach dem »Prolog« von Franz Dingelstedt »Zur Goethe-Feier« – die »romantische Oper« *Lohengrin* uraufgeführt. Gérard de Nerval schreibt über dieses Ereignis, es habe »ganz den Bemühungen des jetzigen Großherzogs« entsprochen, »in Weimar jenes Erbe an Kunstgesinnung zu wahren, die dieser Stadt zu dem Namen ›das Athen Deutschlands‹ verholfen hat«.⁸ Der wegen seiner Beteiligung an der Dresdner März-Revolution steckbrieflich verfolgte Komponist ist freilich nicht selbst zugegen. Im Jahr zuvor hatte er sich noch auf seiner Flucht in die Schweiz in Weimar versteckt, nahm sogar an Proben zur bevorstehende *Tannhäuser*-Aufführung im Hoftheater teil und wurde von Großherzogin Maria Pawlowna auf ihrem Schloss in Eisenach empfangen – im letzten Moment, bevor der Steckbrief gegen ihn in Weimar eintraf.

Liszt sucht seine musikalischen und kulturellen Reformideen in den Spuren der Weimar Klassik und Jenaer Romantik zu verwirklichen, aber er will deren Erbe nicht museal verwalten, sondern dasselbe – mit Goethes Faust zu reden –

5 Thomas Mann: Gesammelte Werke. 13 Bde. Frankfurt a. M. 21974. Bd. 11: Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten, S. 1129.

6 Herbert Greiner-Mai (Hrsg.): Weimar (Anm. 1), S. 199.

7 Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrag des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Leipzig 1967 ff. Bd. 3. Leipzig 1975, S. 485.

8 Herbert Greiner-Mai (Hrsg.): Weimar (Anm. 1), S. 208.

erwerben, um es zu besitzen: Weimar soll sich in eine lebendige Metropole der zeitgenössischen Kunst verwandeln. Damit soll Goethes Idee der »Weltliteratur« – die nicht, wie oft missverstanden wird, das imaginäre Museum der herausragenden Werke der Vergangenheit, sondern eine lebendige Wechselwirkung der zeitgenössischen Literaturen und Literaten zum Ziel hat⁹ – greifbare Realität werden. Die führende der Künste wird nun freilich nicht mehr die Literatur, sondern die Musik sein, indessen eine aus dem Geiste der Poesie geborene Musik, wie die literarische Romantik sie beschworen, ja in ihrer Sprachmusik antizipiert hat. Zumal Robert Schumann, Hector Berlioz und Richard Wagner sind für Liszt die Vollender dieser poesiegezeugten Musik. Sie soll eine höhere Lingua franca, eine neue einheitsstiftende und völkerverbindende Weltsprache sein.

Liszt hat freilich spätestens 1860 sein Wirken in Weimar als gescheitert angesehen. In seinem Testament vom 14. September des Jahres schreibt er:

Zu einer bestimmten Zeit [...] hatte ich für Weimar 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 [...].¹⁰

»Neu-Weimar war eine Schöpfung Liszts, und mit ihm, der seine Seele war, ist es versunken«, schreibt später Julius Rodenberg in seinen Erinnerungen an Liszt.¹¹

Für Wagner freilich blieb Weimar, das »Weimarische Wunder«, wie er selbst sagt¹² – die Verwirklichung einer Weltkunst im Rahmen der Provinz, geschützt von einem fürstlichen Mäzen –, ein kulturpolitisch-ästhetisches Ideal, das er schließlich in Bayreuth als einem anderen, neuen Weimar zu verwirklichen strebte.¹³ »In Deutschland ist wahrhaftig nur der ›Winkel‹, nicht aber die große Hauptstadt produktiv gewesen«, schreibt er 1878 im geheimen Rückblick auf Weimar und mit offenem Ausblick auf Bayreuth in seiner Einführung zum ersten Stück der *Bayreuther Blätter*.¹⁴ Die große musikalische Tradition Wei-

9 Vgl. Dieter Borchmeyer: Globalisierung und Weltliteratur – Goethes Altersfuturismus. In: Andreas Rimmel, Paul Rimmel (Hrsg.): *Liber Amicorum*. Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag. Bonn 2010, S. 79–92.

10 Liszts Testament. Aus dem Französischen ins Deutsche übertragen und hrsg. von Friedrich Schnapp. Weimar 1931, S. 9.

11 Herbert Greiner-Mai (Hrsg.): Weimar (Anm. 1), S. 242.

12 Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig 21887/1888. Bd. 8, S. 38 (Deutsche Kunst und Deutsche Politik).

13 Vgl. Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart 1982, S. 29–39.

14 Richard Wagner: *Gesammelte Schriften* (Anm. 12), Bd. 10, S. 22.

mars (die gewissermaßen schon – wie Liszt in seinem Buch zu der von ihm projektierten Goethe-Stiftung 1851 ausführlich hervorhebt – durch Johann Sebastian Bach eingeleitet worden ist, der 1703 und von 1708–1717 am Hofe zu Weimar gewirkt hat) wird später, ganz bewusst in den Spuren Wagners und Liszts, von Richard Strauss fortgesetzt, der 1889 als Kapellmeister nach Weimar kommt und hier Humperdincks *Hänsel und Gretel* zur Uraufführung bringt (1893).

Liszts Bemühung, in Weimar eine neue Blütezeit der Kunst in den Spuren der Weimarer Klassik heraufzubeschwören, gipfelte in einem monumentalen Plan, der die Gemüter der Zeit weit über Deutschland hinaus bewegte: dem Plan einer »Goethe-Stiftung«, die Weimar erneut zur Kunstmetropole machen, seinen Ruf als »Neu-Athen« erhalten und ihm »einen zentralisierenden Einfluss auf dem Gebiete der Literatur und der Künste [...], einen Charakter deutscher Einheit« geben sollte (so Liszt in einem Brief an den Großherzog Carl Alexander am 3. Februar 1860).¹⁵

Im Vorfeld von Goethes 100. Geburtstag 1849 war die von führenden deutschen Künstlern und Gelehrten verfasste »Aufforderung zu einer allgemeinen deutschen Götterfeier« in der Presse erschienen, die sich eine nationale Institution zur Förderung der Künste zum Ziel setzte. Unterzeichnet hatten u. a. Alexander von Humboldt, Schelling und Varnhagen von Ense. Dieser Aufruf inspirierte Liszt zu seinem umfangreichen, in mehreren Entwürfen und Varianten vorliegenden Projekt einer in Weimar angesiedelten Nationalstiftung der Kunst. (Es füllt mit dem begleitenden dokumentarischen Material einen stattlichen Band der von Detlef Altenburg herausgegebenen Ausgabe von Liszts Schriften.) Eine neue »Olympiade der Künste« entwarf Liszt da, anlässlich der (wohl nach dem Vorbild von Goethes »Preisaufgaben«) in jährlichem Wechsel Wettbewerbe in den verschiedenen Künsten ausgelobt werden sollten.¹⁶ Eine Nationalstiftung? Wie passte das zu den kosmopolitischen Ideen Liszts, seiner Grundüberzeugung von der nationenübergreifenden »puissance civilisatrice« der Kunst?¹⁷ Für Liszt waren deutsche Einheit und europäische Gemeinsamkeit indessen keine Gegensätze. »Für den Europäer Liszt stand nationale Kunst nicht in Widerspruch zu universaler Kunst, sondern war als Faktor kultureller Identität die Voraussetzung dafür, die Kunst anderer Völker überhaupt zu verstehen.«¹⁸

15 Herbert Greiner-Mai (Hrsg.): Weimar (Anm. 1), S. 233.

16 Franz Liszt: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Detlef Altenburg. Wiesbaden 1989 ff. Bd. 3: Die Goethe-Stiftung. Hrsg. von Detlef Altenburg und Britta Schilling-Wang. Wiesbaden 1997, S. XI (die Idee der Olympiade kehrt in Liszts Entwürfen zur Goethe-Stiftung immer wieder).

17 Vgl. ebd., S. IX.

18 So die Herausgeber ebd.

Liszts Projekt weist auf frühere Weimarer Pläne zu einer Nationalstiftung zurück, die von Herders *Idee zum ersten patriotischen Institut für den Allgemeingeist Deutschlands* (1787)¹⁹ bis zu den vor allem von Großherzogin Maria Pawlowna geförderten Bestrebungen nach Goethes Tod, in Weimar erneut die künstlerischen Kräfte der Zeit zu bündeln, reichen. Eine prominente Rolle spielte dabei Varnhagen von Ense, der sogar Metternich für seine Pläne zu gewinnen suchte. Sie scheiterten wiederum an der politischen Situation und dem Argwohn zumal Metternichs, dass sich in der von Varnhagen von Ense angeregten Akademie gerade die Literaten ein Forum der Selbstverständigung suchen würden, die man durch die Karlsbader Beschlüsse an die Kette zu legen suchte.²⁰

Der Plan einer Goethe-Stiftung fällt in ein Jahr von besonderer – verhängnisvoller – politischer Bedeutung, welche auch die Goethe-Säkularfeier gründet. Es ist das Jahr des Scheiterns der Frankfurter Nationalversammlung. Der Aufruf zu einer Goethe-Stiftung suchte in der Finsternis der allgemeinen Depression ein Licht der Hoffnung anzuzünden. Wenn schon die nationale Identität der deutschen Staaten politisch nicht zu verwirklichen war, so sollte sie doch zumindest kulturell hergestellt werden. Eine Goethe-Stiftung als Ersatz-Revolution, als Kompensation der nicht erreichten deutschen Einheit? In den Augen vieler Anhänger und Gegner Goethes ein befremdlicher Gedanke. Das Jahr 1849 bildete den Tiefpunkt in der Wirkungs- und Wertungsgeschichte Goethes. Dass sein 100. Geburtstag genau in den Wirbel des Revolutionsjahrs fiel, war eine Paradoxie. Kein Jubiläum konnte unzeitgemäßer, angesichts der aufgeregten politischen Zeitstimmung unpassender sein als die Säkularfeier des großen Antipoden der Revolution und der nationalen Emphase. Den denkbar größten Gegensatz zum Goethe-Jahr sollte das Schiller-Jubiläum zehn Jahre später bilden, das einen beispiellosen nationalen Identifikationsrausch auslöste, in dem die Erinnerung an Goethe nahezu ertrank.²¹ Auf Schiller konnte das deutsche Bürgertum seine Träume von nationaler Einheit projizieren, auf Goethe zu dieser Zeit kaum.

Freilich war mit dem Ende der Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche die deutsche Frage politisch noch nicht gestorben, wenngleich ihre republikanische Lösung nun nicht mehr auf der Tagesordnung stand, sondern allenfalls eine solche ›von oben‹. Die preußischen Unionsbestrebungen weckten auch bei den desillusionierten Republikanern Hoffnungen auf eine alternative Lösung, bei der Weimar eine Schlüsselrolle hätte spielen können. Durch

19 Herders Idee steht im Zusammenhang mit Herzog Carl Augusts Bemühungen um einen deutschen Fürstenbund sowie den darin zutage tretenden Einigungsbestrebungen der deutschen Staaten und verlief wie sie im Sande.

20 Vgl. Franz Liszt: *Sämtliche Schriften* (Anm. 16), Bd. 3, S. 193–197.

21 Vgl. Dieter Borchmeyer: *Goethe*. In: Etienne François, Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2001, S. 187–206, hier S. 193.

die Einberufung des von Preußen initiierten Unionsparlaments nach Erfurt wurde sie unmittelbar zu einer Staatsangelegenheit des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach. Da kam Liszts Entwurf einer Goethe-Stiftung gerade recht. Ein in Berlin zusammentretendes Komitee entschied sich in der Tat für Liszts Projekt, und geplant war, die Goethe-Stiftung an Goethes Geburtstag 1850 ins Leben zu rufen – wozu es aufgrund der politischen Entwicklung nicht kam; stattdessen wurde Wagners *Lohengrin* an diesem Tag in Weimar uraufgeführt.

Das Erfurter Unionsparlament, das nach dem Scheitern der Frankfurter Nationalversammlung eine Verfassung für ein kleindeutsches Reich unter preußischer Führung erreichen wollte, tagte vom 20. März bis zum 29. April 1850. In diese Zeit fiel auch jene Aufführung des *Tannhäuser*, zu der Großherzogin Maria Pawlowna die Erfurter Parlamentarier einlud – ein hochrepräsentativer Akt: *Tannhäuser* wurde hier wirklich als ›Staatsoper‹ präsentiert, im Sinne einer Selbstdarstellung des Großherzogtums, das seinen Herrschaftsbereich in der fiktiven Wartburg gespiegelt sah, und in der Hoffnung auf eine Union der deutschen Staaten. Gegen diese Union setzte sich freilich Österreich entschieden zur Wehr. In der »Olmützer Punktation« zwang Österreich, unterstützt vom russischen Zaren, der als Vermittler angetreten war, Preußen im November 1850 zur Aufgabe der Unionspolitik. Damit hatte aber auch die Goethe-Stiftung als geistiges Bindeglied der unierten deutschen Staaten ihre politische Legitimation verloren, die allein ihre kostenaufwendige Realisierung ermöglicht hätte. Der Weimarer Hof befand sich überdies aufgrund seiner familiären Verbindung zum preußischen Hof (die Töchter des Großherzogs Carl Friedrich waren mit preußischen Prinzen verheiratet) und zum Hof des Zaren (Maria Pawlowna war die Schwester von Alexander I.) in einer Zwickmühle. Zudem wurde die Fürstin Sayn-Wittgenstein, die ihren russischen Gatten verlassen hatte, um mit Liszt in Weimar zu leben, vom russischen Hof vergeblich gedrängt, nach Russland zurückzukehren, weshalb sie am Weimarer Hof ›persona non grata‹ sein musste. Zu allem Überfluss war der Revolutionär und Emigrant Wagner ein integraler Bestandteil des Liszt'schen Projekts. All diese Umstände machten die Durchsetzung der Goethe-Stiftung nahezu unmöglich. Nur Teilaspekte des Liszt'schen Projekts wurden in der Folgezeit verwirklicht. Es gab ein *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst*, Ernst Rietschels Goethe-Schiller-Denkmal ist ein spätes Produkt der Stiftungspläne, vereinzelt schrieb der Großherzog Wettbewerbe aus, er rief den barocken Palmenorden (die »Fruchtbringende Gesellschaft«) wieder ins Leben, der für Liszt ein Vorläufer, ein »antécédent« seiner Stiftungsidee war,²² und anderes mehr, das im Gegensatz zu den nationalen und kosmopolitischen Zielsetzungen Liszts den provinziellen Rahmen Weimars nicht überschritt – die große Idee jedoch war für immer dahin.

22 Franz Liszt: Sämtliche Schriften (Anm. 16), Bd. 3, S. 108 (De la Fondation-Goethe).

Niemand hat die tieferen – politischen – Gründe für das Scheitern des Liszt'schen Projekts schärfer erfasst als das *Magazin für die Literatur des Auslandes*, dessen Redakteur Joseph Lehmann in einer Rezension von Liszts Buch *De la Fondation-Goethe* konstatierte:

Leider ist seit dem Jahre 1849, der Entstehungszeit des Planes für die Goethe-Stiftung in der Stadt Weimar, in deren Nähe damals die deutschen Volkstämme in Erfurt ein neues Deutschland begründen sollten [gemeint ist das Erfurter Unionsparlament – D. B.], abermals ein großer Riß in dem gemeinsamen deutschen Nationalgefühl eingetreten, und es möchte schwer seyn, in diesem Augenblicke die verschiedenen deutschen Staaten und Städte für eine solche Goethe-Stiftung in Weimar zu begeistern.²³

Wie groß Liszts Idee war – eine nicht nur nationale, sondern europäische und »weltliterarische«²⁴ – zeigt die Tatsache, dass er die Goethe-Stiftung zum ersten Mal 1849 im berühmten (bis heute existierenden) *Journal des Débats* ankündigte. Aus diesem Entwurf ging Liszts auf Helgoland – im Kreise republikanischer Freunde – entstandene Denkschrift und schließlich sein Buch *De la Fondation-Goethe à Weimar* im Jahre 1851 hervor, dessen autorisierte Übersetzung, wahrscheinlich von Franz von Schober, 1855 erschien. Dass ein (von deutschen Eltern stammender) Ungar und von ganz Europa flattierter Virtuose in französischer Sprache für eine deutsche Nationaldichtung mit Goethe als Patron eintrat, schien vielen konservativen Bildungsbürgern allerdings befremdlich, obwohl Liszt sich in dieser Denkschrift so intim vertraut mit der deutschen Kulturgeschichte zeigte wie nur wenige von ihnen.

Untergründig ist sowohl im Artikel des *Journal des Débats* (»Les fêtes de Goethe«) als auch in den späteren Schriften der republikanische Impetus zu spüren, aus dem Liszts Projekt hervorging. In der französischen Erstfassung spielt bereits Wagner als Schlüsselfigur der Stiftung eine Rolle, die Liszt später wegen der revolutionären Aktivitäten des steckbrieflich Gesuchten verschleierte. Ingeheim bringt er ihn mit Schiller in Verbindung, dem die französische Nationalversammlung seinerzeit im Jahre I der Republik als »einem Freund der Menschheit und der Gesellschaft« die Bürgerrechte verlieh. Liszt gibt die von Roland und Danton unterzeichnete Urkunde in vollem Umfang wieder, um dann die tiefe Affinität Schillers und Wagners zu beschreiben – offenkun-

23 Ebd., S. 271.

24 Den Bezug von Liszts Projekt zu Goethes in seinen letzten Lebensjahren entwickeltem Konzept einer »Weltliteratur« hat bereits Karl Gutzkow in einem Artikel über *Die Goethestiftung in Weimar* in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* hergestellt; er nennt Liszts Buch *De la Fondation-Goethe*, so sehr er das Projekt selber in Zweifel zieht, einen »vortrefflichen Beitrag zu jener von Goethe prophezeiten Weltliteratur, deren glückliches Ergebnis der gegenseitige Austausch der nationalen Kulturstandpunkte sein sollte«. Zitiert ebd., S. 263.

dig um zu verdeutlichen: Auch eine der beiden Säulen der Weimarer Klassik hat revolutionäre Wurzeln, wie eben jetzt Wagner – den er auf diese Weise in Weimar ›hoffähig‹ zu machen sucht, wie es auch seinerzeit Schiller zu sein verönnnt war.²⁵

Bereits der Artikel »Les fêtes de Goethe« bietet ein breites Kulturporträt Weimars, in das Liszt auch *Tannhäuser* einschließt, mit dem Wagner sich »eines Stoffes bemächtigte, der Bestandteil des Erbes der Fürsten Weimars ist, und welcher seinen Namen mit jenen verknüpfen wird, derer sich diese Stadt rühmt«.²⁶ Den heutigen Leser mag es verblüffen, dass Liszt seinerzeit die französische Leserschaft für Details der deutschen Kulturgeschichte interessieren konnte, mit denen sich heute kein Hund mehr hinter dem Ofen hervorlocken ließe. Frankreich und Deutschland standen sich im 19. Jahrhundert zwar meist bis an die Zähne bewaffnet gegenüber, aber sie kannten und schätzten das Geistesleben des ›Erbfeindes‹, während sie heute in gleichgültiger Freundschaft nebeneinander existieren.

In seinem Buch zur Goethe-Stiftung geht Liszt noch weiter als in dem Artikel des *Journal des Débats*. Im ersten Teil (bevor er im zweiten und dritten die Struktur der geplanten Stiftung beschreibt) bietet er den Abriss einer Geschichte der deutschen Kultur und Literatur, die weit über den Anlass des Projekts hinausgeht. Er konzentriert sich auf die beiden Gipfel der deutschen Literatur im Mittelalter und im späten 18. Jahrhundert – wobei die Rolle der thüringischen Fürsten und des weimarischen Regentenhauses, natürlich wiederum mit Blick auf die Wartburg, anlassbedingt besonders hervorgehoben wird. Die Sympathie, welche Carl August und Goethe miteinander verband, vergleicht er mit dem Magnetfelsen der Sage, »der alle auf der angrenzenden Meeresfläche segelnden Schiffe mit unwiderstehlicher Gewalt an sich zieht und an seine Wände schmiedet. Die auserwählten Geister, die auf den schaukelnden Wogen der verschiedenen Staaten Deutschlands schwebten, fanden nach und nach sich durch diesen anziehenden Mittelpunkt einander genähert und zusammen gebannt«.²⁷

Diese ›magnetische‹ Wirkung ist nach Liszt für die moderne Kunstentwicklung unabdingbar. Die Zeit der intellektuellen und ästhetischen Einzelgänger ist für ihn vorbei. In seiner Helgoländer Denkschrift zur Goethe-Stiftung schreibt er dazu:

In unserer Zeit versammelt das Geschik großer Männer sie an gewissen Hauptorten, und verursacht dadurch beträchtlichen Zusammenfluss von Population; die Schriftsteller und Philosophen denken nicht mehr daran, wie Kant, vierzig Jahre lang die Wipfel der nämlichen Lindenbäume anzusehen. Auch die Künste brauchen Verbindungspunkte und Materialien, wel-

25 Ebd., S. 10–13.

26 Ebd., S. 13.

27 Ebd., S. 57.

che die Hilfsquellen einer kleinen Hauptstadt übersteigen. Malerei und Sculptur erheischen Gallerieen und Modelle, die Musik bedarf der Talente und großer Musikaufführungen, welche oft bedeutende Residenzen nicht in erforderlichem Massstabe bieten. Da man nicht immer den unaufhaltsamen Drang beherrschen kann, welcher die Menschen nach gewissen Polen hinreibt, so muss man im Kreise des Möglichen das suchen, wodurch Weimar ein Centralpunct für moralische und materielle Interessen werden könnte, und was in seinen Bann selbst solche hereinzöge, die an den daselbst zu gewinnenden Kronen keinen unmittelbaren Antheil hätten.²⁸

Ganz ähnliche Gedanken einer Künstlersozietät, einer »Genossenschaft aller Künstler« hat zur gleichen Zeit Richard Wagner in seinen Reformschriften entwickelt.²⁹ Die Epoche der »vereinzelt Genies«, so schreibt er in seinen Skizzen *Das Künstlertum der Zukunft* (1849), sei abgelaufen: »[A]lle werden am Genie teilhaben, das Genie wird ein gemeinsames sein.«³⁰

Wagner hat an Liszts Projekt lebhaft Anteil genommen, lehnte aber seine Ausdehnung auf alle Künste ab.³¹ Seine Gründe hat er in einem ausführlichen Brief an Liszt vom 8. Mai 1851 dargelegt,³² den er zumal auf Bitten des Freundes mit einigen Änderungen unter der Überschrift »Ein Brief an Franz Liszt über die ›Goethe-Stiftung‹« am 5. März 1852 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte.³³ Wagner bezieht sich nicht nur auf Liszts Plan, sondern zugleich auf ein Gegenprojekt des Direktors der Kunstanstalten zu Weimar Adolf Schöll, das ebenfalls die Förderung aller Künste verwarf und es für erforderlich hielt, ausschließlich die bildende Kunst durch eine solche Stiftung zu fördern, da die anderen Künste sich auch ohne Unterstützung von höherer Hand behaupten könnten.³⁴

Wagner bekennt unverblümt, dass er einer Realisierung der Goethe-Stiftung im Sinne Liszts keine Chancen einräumt. »Bei der gänzlichen Zersplitterung unserer *Kunst* in einzelne *Künste*, spricht jede dieser Künste die Suprematie für

28 Ebd., S. 172. Autorisierte Übersetzung von Joachim Raff.

29 Richard Wagner: *Gesammelte Schriften* (Anm. 12), Bd. 3, S. 162.

30 Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe. Leipzig 1911. Bd. 12, S. 264. Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners* (Anm. 13), S. 70 f.

31 Siehe dazu den Kommentar der Herausgeber in: Franz Liszt: *Sämtliche Schriften* (Anm. 16), Bd. 3, S. 276–279.

32 Vgl. Richard Wagner: *Sämtliche Briefe* (Anm. 7). Bd. 4. Leipzig 1979, S. 31–42.

33 Im Folgenden zitiert nach: Richard Wagner. *Schriften eines revolutionären Genies*. Ausgew., komm. u. eingeleitet von Egon Voss. Frankfurt a. M., Berlin 1990, S. 138–151. Später hat Wagner den Brief auch in seine *Gesammelten Schriften und Dichtungen* aufgenommen (R. W.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 12), Bd. 5, S. 5–19).

34 Vgl. Adolf Schöll: *Über Förderung vaterländischer Kunst mit Rücksicht auf Pläne für eine allgemeine deutsche Goethestiftung*. In: *Deutsches Museum* 1 (1851).

sich an« und wird sich daher für die jeweils »unterstützungsbedürftigste« halten. Wagner folgt hier dem für seine Züricher Reformschriften grundlegenden Gedanken einer notwendigen Integration der Künste nach dem Modell des »Gesamtkunstwerks« – der Dichtung, Musik und Tanz integrierenden *musiké* – der griechischen Tragödie.³⁵ Von diesem Gesamtkunstwerk sind aber die heutigen separatistisch auf sich selbst bezogenen Künste weit entfernt. Hätten wir etwa »eine wirkliche Dichtkunst, so würden alle übrigen Künste in dieser enthalten sein, von ihr ihre Wirksamkeit erst angewiesen bekommen«. Das bezieht sich freilich nur auf die Zeit-, nicht auf die Raumkünste, und zielt ausschließlich auf das Drama als die für Wagner höchste Kunstform.

Für die Raumkünste präsentiert er in seinem »Brief an Franz Liszt« jedoch ein anderes Modell des Gesamtkunstwerks, in dem die Architektur die Rolle der Dichtung im dramatischen Kunstwerk übernimmt. Hier berühren sich seine Gedanken zweifellos mit den verwandten Ideen seines Freundes und Kampfgenossen der Dresdener Revolution: Gottfried Semper, der die Baukunst als Medium der Integration der Einzelkünste ansah.³⁶ Angesichts des wahrhaft verwirklichten dramatischen Kunstwerks würden die bildenden Künstler, so der Blick der Hoffnung Wagners in die ästhetische Zukunft, vielleicht einsehen, dass ihre Werke nur »*Bruchstücke* der Kunst« sind, und

darauf geraten, daß sie diese Bruchstücke ebenfalls zu einem Ganzen vereinigen müßten, und für dieses Ganze würden sie dann vom *Architekten* sich das Gesetz vorschreiben zu lassen haben, dessen bindender Obhut sie sich jetzt mit so eitlen Stolze fortfahren zu entziehen. Über die Stellung dieses jetzt so aus der Acht gelassenen Architekten, des eigentlichen Dichters der bildenden Kunst, mit dem sich der Skulptor und Maler so zu berühren haben, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter, – über die Stellung dieses, so zu seiner würdigsten Wirksamkeit beförderten Architekten zu dem verwirklichten Kunstwerke des Dichters, werden wir uns dann zu vereinigen haben, und hier endlich auf einen gemeinsamen Wirkungskreis treffen, [...].³⁷

Dichtung und Architektur sind für Wagner also die integrierenden Künste, welche die Kunst aus ihrer verhängnisvollen Zersplitterung zu neuer Einheit führen; zwei Kreise, die sich aufs engste berühren.

Doch davon sind sie noch weit entfernt. Die Dichtkunst ist heute nichts als »Literatur«: mittels des Buchhandels vertriebene Ware, nicht weniger als die Musik. Die Vokabel »Literatur« verwendet Wagner stets in verächtlichem Sinne: für eine sich selbst zur Ware degradierende Kunst. Eine solche aber

35 Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners (Anm. 13), S. 68–72 und passim.

36 Vgl. ebd., S. 71.

37 Richard Wagner. Schriften eines revolutionären Genies (Anm. 33), S. 148 f.

kann sich tatsächlich selbst auf dem Markt erhalten. Die bildende Kunst dagegen hat es schwerer. Zwar kann sie in Gestalt von Kupferstich oder Lithographie auch »Literatur«, d.h. durch den Kunsthandel vertriebene Ware werden, aber ihr höchstes ästhetisches Ziel erreicht sie nur im »plastischen Original«, das eben nur »in *einem* Exemplare« besteht. Da die bildenden Künstler ihre Werke also nicht als massenhaft hergestellte Waren veräußern können, haben sie erheblich größere Versorgungsprobleme, zumal »die Geldfürsten unsrer Tage« nicht mehr die kunstsinnigen Mäzene der Renaissance sind. Ihr Existenzproblem ist also, »daß ihre Kunstprodukte in Originalexemplaren bestehen, die nicht vervielfältigt werden können, ohne ihre wirkliche künstlerische Eigenschaft zu verlieren«. Literarische und musikalische Werke lassen sich beliebig vervielfältigen und verkaufen, ihnen stehen Theater und Konzertsäle zu ihrer ständigen Wiederholung zur Verfügung, während die Werke der bildenden Kunst »zur monumentalen Einheit verdammt« sind und deshalb besonderer materieller Unterstützung bedürfen. Bis zu diesem Punkt scheint Wagner Schöll also auf der ganzen Linie zuzustimmen.³⁸

Wagners »Brief an Franz Liszt« ist ein erstaunlicher Vorläufer von Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Hier wie dort wird der Warencharakter des Kunstwerks auf die Reproduktionstechnik zurückgeführt. Was Wagner als die Einmaligkeit und *Einheit* des Kunstwerks bezeichnet, nennt Walter Benjamin seine »Aura«; die »auratische Daseinsweise des Kunstwerks« gründet in seiner Einmaligkeit. Sie ist dem reproduzierten Kunstwerk versagt: »Noch bei der höchst vollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.«³⁹

Zu ebendiesem auratisch-einmaligen Dasein an einem ganz bestimmten, unverwechselbaren Ort aber will Wagner die Kunst, das heißt für ihn: das dramatische Kunstwerk zurückführen; das bedeutet, es von seinem Warencharakter zu befreien, der beliebigen Reproduzier- und Wiederholbarkeit, dem marktgerechten Verschleiß des Repertoiretheaters zu entziehen. Dann aber – und jetzt dreht Wagner den Spieß herum, nimmt er Schöll den Wind aus den Segeln – bedarf das dramatische Kunstwerk, aufgrund seiner Vereinigung der verschiedenen Künste, in höchstem, also in weit höherem Maße als die bildende Kunst, einer mäzenatischen Unterstützung. Der bildende Künstler à la Schöll legt das Drama, indem er ihm diese Unterstützung vorenthalten will, auf seine »papierene«⁴⁰ Literatur-, Waren- und Marktform fest, während er selbst sich in der Idealität seiner »Original«-Kunst sonnt. Wagner aber strebt nach dem an der

38 Ebd., S. 138 f.

39 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: W. B.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1. Ausgew. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1977, S. 136-169, hier S. 143 und 139.

40 Richard Wagner. *Schriften eines revolutionären Genies* (Anm. 33), S. 140.

Einmaligkeit des Bildkunstwerks orientierten »Originaltheater«,⁴¹ das nur ein vom Repertoirebetrieb abgehobenes Festtheater sein kann, welches die *Einheit* der Aufführung zum Ziel hat. Dass ihm hier Weimar leuchtend vor Augen schwebt, hat er im Original seines Briefes an Liszt deutlich zum Ausdruck gebracht.⁴² Und Liszt hat zehn Jahre lang alles daran gesetzt, Wagner das von ihm erstrebte Originaltheater in Weimar zu ermöglichen, auf dem der *Ring des Nibelungen* zur Aufführung gelangen sollte. Dieser 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.

41 Ebd., S. 149.

42 Richard Wagner: *Sämtliche Briefe* (Anm. 7). Bd. 4. Leipzig 1979, S. 41.

Erstpublikation

Dieter Borchmeyer: »das Programm des neuen Weimar«. Liszt, Wagner und die Goethe-Stiftung.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag 2011, S. 143–154.