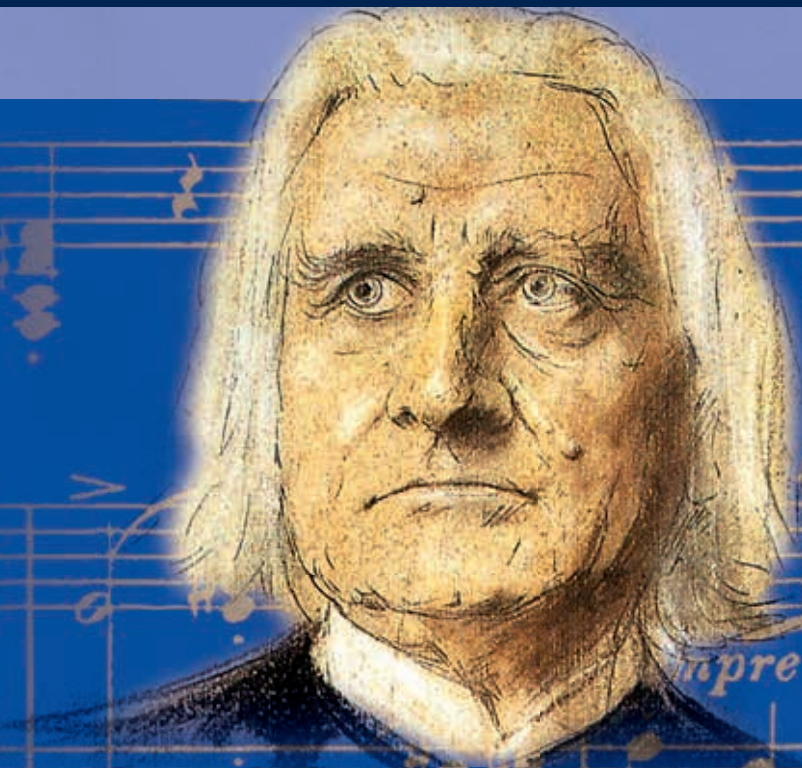


DOROTHEA REDEPENNING (Hg.)

# Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum

Franz Liszt zum 200. Geburtstag



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



GERMANISCH-ROMANISCHE  
MONATSSCHRIFT

Begründet von Heinrich Schröder  
Fortgeführt von Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von  
RENATE STAUF

in Verbindung mit  
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN  
BERNHARD HUSS  
ANSGAR NÜNNING  
PETER STROHSCHNEIDER

GRM-Beiheft 67





DOROTHEA REDEPENNING (Hg.)

Musik im  
Spannungsfeld  
zwischen nationalem  
Denken und  
Weltbürgertum

Franz Liszt zum 200. Geburtstag

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

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.

UMSCHLAGBILD:

Franz von Lenbach: *Franz Liszt* (ca. 1880)

ISBN 978-3-8253-6367-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-  
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger Medien Centrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

# Inhalt

Vorwort.....	7
--------------	---

## I. KULTUR UND POLITIK

<i>Detlef Altenburg (Weimar)</i> „Man fordert von Weimar nur Kunst ...“ Zu Liszts Programm des Neuen Weimar.....	9
--	---

<i>Klaus Ries (Jena)</i> Mit Goethe gegen die deutsche Nation? Franz Liszt und die Idee einer Goethe-Stiftung.....	27
--	----

<i>Nicolas Dufetel (Angers)</i> Die europäische Identität Franz Liszts, Weimar und die Wartburg in den Briefen und Tagebüchern des Großherzogs Carl Alexander * .....	41
---	----

<i>Rossana Dalmonte (Bologna)</i> Universalität im Denken und Schaffen Franz Liszts .....	71
--	----

<i>Jonathan D. Bellman (Northern Colorado, USA)</i> Franz Liszt and the Anxiety of National Identity .....	83
---	----

## II. KOMPOSITION UND ÄSTHETIK

<i>Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig)</i> Literatur, Kunst und ‚poetische‘ Musik: Intermedialität in Franz Liszts <i>Années de Pèlerinage</i> .....	101
---	-----

<i>Gunnar Hindrichs (Basel)</i> Ungarische Rhapsodien .....	125
--	-----

<i>Ágnes Watzatka (Budapest)</i> Die <i>Ungarische Krönungsmesse</i> Antithesen und Synthesen der Kirchen- musik einer Nationalfeier .....	145
--	-----

<i>Dorothea Redepenning (Heidelberg)</i> Liszts Spätwerk im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum .....	161
III. REZEPTION UND TRANSFER	
<i>Valentina Sandu-Dediu (Bukarest)</i> <i>Rhapsodie hongroise, Rhapsodie roumaine</i> . Versuch einer „nationalen Musik“ .....	181
<i>Kenneth DeLong (Calgary)</i> Liszt and Smetana in the Mirror of Czech National Music .....	191
<i>Jens Hesselager (Kopenhagen)</i> Provincialism within limits? Nationalism and cultural transfer in Danish mid-19 <sup>th</sup> century musical culture .....	205
<i>Elena Chodorkovskaja (Sankt Petersburg)</i> Der Fall Rubinstein .....	223
<i>Susanne Fontaine/Thomas Menrath (Berlin)</i> Busoni und Liszt Künstlerischer Selbstentwurf und Pianistik .....	235
<i>Thomas Schipperges (Tübingen)</i> <i>Liztschüler</i> . Zur Regeneration einer Erinnerungsfigur .....	259
Register .....	289

## Vorwort

Der Band vereinigt die Beiträge der internationalen und interdisziplinären Konferenz, die im Sommer 2011 im Rahmen der 625-Jahresfeier der Universität Heidelberg unter dem Doppeltitel *Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag / Music between Nationalistic and Cosmopolitan Thought – Anniversary Reflections on Franz Liszt (1811–2011)* stattfand. 15 Wissenschaftler (Musik, Literatur, Geschichte, Philosophie) aus acht Ländern erörtern Aspekte der vielschichtigen Dialektik von nationalen Denkmustern und kosmopolitischen Vorstellungen, wie sie in den kulturellen Äußerungen Liszts und ihm nahestehender Komponisten zum Ausdruck kommen. Die hier versammelten Autoren verfolgen die Intention, die Frage nach Weltbürgertum und Nationalem Denken im 19. Jahrhundert, die in Literatur- und Kulturwissenschaft in letzter Zeit nachhaltig diskutiert wird, auch in die Musikwissenschaft weiter hineinzutragen; denn sie richtet den Blick bislang vornehmlich auf „Nationale Schulen“ (deren Wegbereiter Liszt auch war) als kulturelle Manifestationen der jungen bzw. der politisch noch nicht existierenden Nationalstaaten. Liszts künstlerisches Credo und sein kulturpolitisches Konzept zielten aber gerade nicht in diese partikularistische Richtung, sondern waren – mindestens am Anfang – eher dem Kultur-Optimismus Herders und Goethes verpflichtet. Seine Überzeugung und sein Handeln entwickelten sich an den Widerständen, die ihm als reisender Pianist-Komponist, als Weimarer Musikpolitiker und später als Abbé und als Lehrer entgegenschlugen, hin zu einem Selbstverständnis, in dem ein patriotisches Bekenntnis zu Ungarn und kosmopolitische Überzeugung eine dialektische Symbiose eingehen, die sich an seinen Kompositionen ablesen lässt und die aus der Förderung von Komponisten aus aller Herren Länder eindrucksvoll hervorgeht. Die Fragestellung zielt daher darauf, diese Dialektik, die Liszt paradigmatisch verkörpert, im Dialog mit anderen Disziplinen herauszuarbeiten und den Blickwinkel zugleich auf andere Komponisten zu erweitern, die – sei es aus politischen Gründen, durch die Zufälle ihres Lebenslaufs oder aufgrund persönlicher Entscheidungen – in ähnlicher Weise zwischen zwei oder mehreren Nationen stehen. In den Vordergrund rückt also weniger die Begründung nationaler Musikkulturen, als der internationale Austausch, zu dem diese Komponisten maßgeblich beitrugen und der die Voraussetzung für die jeweils besondere Musikkultur bildet.

Der erste Teil des Bandes (Kultur und Politik) fokussiert Liszts Aktivitäten im Lichte kosmopolitischer und nationaler Vorstellungen im Besonderen während der Weimarer Zeit, aber auch aus seinen religiösen Vorstellungen heraus und im Spiegel internationaler Reaktionen. Der zweite Teil (Komposition und



Ästhetik) veranschaulicht das Spannungsfeld nationalen und kosmopolitischen Denkens an der Schnittstelle von Musik und Literatur, an der Idee des Ungarischen und am Spätwerk Liszts. Der dritte Teil (Rezeption und Transfer) geht der Ausstrahlung Liszts auf ästhetische und kulturpolitische Vorstellungen von Komponisten und kulturellen Akteuren in anderen Ländern nach.

Die nationale Ausrichtung der Musikgeschichtsschreibung, beginnend mit den großen Komponistenmonographien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hat diese grenzüberschreitende Perspektive mehr und mehr verstellt. In dem Maße, in dem Kulturgüter zu nationalen Prestigeobjekten umgedeutet wurden, auch in dem Kosmopolitismus in Verruf geriet (bis hin zum Schimpfwort), verschwanden diesbezügliche Fragestellungen. In den großen Denkmäler-Reihen (seit Ende des 19. Jahrhunderts) ist für Komponisten, die zwischen zwei Nationen stehen, kein Platz; auch Gesamtausgaben sind in der Regel nationale Projekte.

An Fallbeispielen macht der Band deutlich, dass Musikgeschichte – und insgesamt Kulturgeschichte – auch im 19. Jahrhundert zunächst und vor allem eine Sache des internationalen Austauschs, des kollegialen Gesprächs über politische und Sprachgrenzen hinweg gewesen ist. Im weiteren 19. Jahrhundert sind kosmopolitische Vorstellungen durchaus lebendig und internationale Verbindungen wirksam geblieben, auch wenn Herders weltbürgerliche Idee vom „Blumengarten der Nationen“ an Aktualität eingebüßt hatte. In engem Verbund mit den Nachbardisziplinen und mit Fachkollegen aus anderen Ländern will dieser Band, ausgehend von Franz Liszt, einen Anstoß geben, die Musikwissenschaft in die aktuelle ideengeschichtliche Debatte über das 19. Jahrhundert einzubinden und dazu ermuntern, musikalischen Werken (und insgesamt Kulturgegenständen) wie den hier behandelten, europäische und nicht nationalstaatliche Würdigung entgegenzubringen.

Mein herzlicher Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die die Konferenz finanziell gefördert hat, sowie der Universität Heidelberg, die die Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt und einen Druckkostenzuschuss gewährt hat. Ebenso herzlich danke ich den Kollegen Renate Stauf und Cord-Friedrich Berghahn für die Aufnahme des Bandes in ihre interdisziplinäre Reihe der *Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift* und dem Universitätsverlag WINTER – insbesondere seinem Leiter Andreas Barth – für Druck und Vertrieb sowie Matthew Gardner für die Überprüfung der englischen Abstracts und Christine Roth für die redaktionelle Einrichtung des Bandes.

Heidelberg, im Oktober 2014

Dorothea Redepenning

# I KULTUR UND POLITIK

## „Man fordert von Weimar nur Kunst ...“ Zu Liszts Programm des Neuen Weimar

Detlef Altenburg (Weimar)

When Liszt finished his career as virtuoso and settled in Weimar in 1848, where he had been appointed Court Kapellmeister-in-Extraordinary in 1842, he had time and again dreamt of a regeneration of the glorious traditions of Goethe and Schiller. Under Liszt's aegis, Weimar again became a centre of the arts, which for more than a decennium served as a magnet for artists around the world as it had during Goethe's time.

Liszt's visions from the first moment focused on the realization of his New Weimar idea. Laying claim to the heritage of Weimar and Vienna Classicism as well, he declared a new type of synthesis of literature and music as the new approach. As prototypes of Wagner's music drama and the new declamatory style, he presented *Tannhäuser* and *Lohengrin* as examples for a new type of programme music through which he introduced the dramatic symphonies of Berlioz to the Weimar audience. Step by step he also realized his own contributions to this development: the symphonic poems, his *Dante Symphony* and his *Faust Symphony*. The framework programme behind all these activities was Liszt's plan for a Goethe-Foundation in Weimar as national endowment of the arts and as forum for all branches of the arts (literature, painting, sculpture and music). The political development in Germany in the 1850s made it impossible to implement this project.

I

Franz Liszt ist zweifellos heute einer der großen Unbekannten unter den bekanntesten Komponisten des 19. Jahrhunderts. Von seinen Klavierwerken kennt man in der Regel nur einen kleinen Ausschnitt, vielfach kaum mehr als den dritten *Liebestraum*, die zweite *Ungarische Rhapsodie* und die *h-Moll-Sonate*. Dies ist umso schwerer zu erklären, als Liszt einst in ganz Europa einer der bekanntesten Musiker seiner Zeit war und seine Lebensgeschichte die Phantasie gleich mehrerer Generationen europäischer Biographen beflügelt hat. Diese zwiespältige Position Liszts im kulturellen Gedächtnis unserer Zeit ist insofern paradox, als er im 19. Jahrhundert einer der großen Mittler zwischen den Kulturen Europas war und eine der zentralen musikästhetischen Diskussionen ausgelöst hat.

Das Interesse ganzer Heerscharen von Biographen, die sich seit seinem 24. Lebensjahr mit seinem Leben beschäftigt haben, ist nur zu verständlich: Ein Knabe aus der westungarischen Provinz der Habsburgermonarchie, dessen

Ausbildungschancen per se eigentlich äußerst gering sind, avanciert zu einer der bekanntesten Persönlichkeiten seiner Zeit. Das weckt Assoziationen zu der sprichwörtlichen Karriere vom Tellerwäscher zum Millionär. Dies ist der Stoff, aus dem die Träume sind. Franz Liszt wurde 1811 in Raiding geboren. Weder von der Schulbildung noch von der musikalischen Infrastruktur her scheint das Dorf damals die Voraussetzungen für eine große europäische Karriere zu bieten. Doch der Schein trägt, denn in der Ruhe der Provinz des pannonischen Raumes liegt offenbar die Kraft für große Visionen. Der Vater erteilt dem Knaben den ersten Klavierunterricht und möchte ihm eine Ausbildung ermöglichen, wie sie ihm selbst versagt geblieben war. Er glaubt ohne Wenn und Aber an die ungewöhnliche Begabung seines Sohnes und gibt seinen eigenen Beruf auf, um ihm die bestmögliche Förderung zuteil werden zu lassen. Die entscheidenden Stationen des Bildungsweges und frühen Prägung sind die Zentren der Musik jener Zeit: Wien, Paris und London. Der Vater erweist sich nicht nur als bemerkenswert umsichtig im Hinblick auf das Ausbildungskonzept seines Sohnes, sondern er ist offenkundig auch ein hervorragender Manager mit einem erstaunlichen Einfallsreichtum im Marketing.

All dies scheint zu scheitern, als der Vater nach einer der Konzertreisen in Frankreich völlig unerwartet stirbt. Noch nicht einmal sechzehnjährig, ist Franz Liszt ab 1827 auf sich allein gestellt. Er überwindet immer wieder neue Krisen und Rückschläge und wird in wenigen Jahren zu einem der bekanntesten Pianisten in Paris, seit spätestens 1838 auch in ganz Europa. Das Erfolgsgeheimnis ist so einfach wie wirksam: Mit einer Energie sondergleichen betreibt er literarische Studien zur Vervollkommnung seiner Allgemeinbildung, erarbeitet sich eine Klaviertechnik, wie sie zuvor noch kein Pianist beherrschte, und studiert nicht nur die bedeutendsten Werke der Klaviermusik, sondern auch der Symphonien und der Oper. Das Klavier wird in seinen Klavierrecitals zum Mikrokosmos des gesamten Repertoires seiner Zeit. Von den Klaviersonaten Beethovens über die Lieder Schuberts als „Lieder ohne Worte“ und die Symphonien eines Berlioz und Beethoven bis hin zu den bedeutendsten Opern: alles wird von ihm adaptiert und Bestandteil seines ganz persönlichen Repertoires, das er zudem um eigene Kompositionen erweitert. Und nicht zuletzt hat er bei seinem Wiener Lehrer Carl Czerny das Improvisieren erlernt, mit dem er sein Publikum zu wahren Begeisterungstürmen hinreißt. Zu all dem kommt hinzu: Dieser Künstler, der schon früh durch seine Haartracht im Stile der Nazarener auffällt, ist eine Erscheinung, die die höheren Töchter Europas in wahre Verückung versetzt. Wohl kein Musiker des 19. Jahrhunderts wurde so häufig und von so vielen namhaften Malern und Bildhauern porträtiert wie Franz Liszt.

Als Interpret – auch in diesem Punkt setzt er neue Maßstäbe – unternimmt er Konzertreisen buchstäblich kreuz und quer durch ganz Europa. Liszt wird zu einem der ersten Medienstars seiner Zeit. Nicht nur über seine Musik, sondern auch über seine tatsächlichen und erfundenen Amouren berichteten die Journale in ganz Europa. All das, was heute selbstverständlicher Bestandteil einer ausge-

prägten Fankultur ist, entzündet sich an diesem jungen Musiker: Seit seinen ersten Konzerten in Marseille 1826 bieten die Konzertveranstalter Porträtdrucke an, später zum Teil sogar handsigniert. Im Umfeld der Konzerte vertreiben die Händler neben den Porträts Liszt-Büsten, Medaillons und viele andere Merchandising-Artikel.<sup>1</sup>

Auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Pianist erklärt Liszt diese für beendet und lässt sich 1848 in Weimar nieder, wo er 1842 zum „Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst“ ernannt worden war. In kürzester Zeit erblüht der seit Goethes Tod verwaiste „Musenwitwensitz“, über den schon Heinrich Heine spöttelnd konstatiert hatte, „Goethe sei tot und Eckermann sei noch am Leben“,<sup>2</sup> zu einem Zentrum der musikalischen Avantgarde, dessen Anziehungskraft bis hin nach Paris, Göteborg, ins ferne Sankt Petersburg und nach Boston reicht. Diesem Phänomen, das Liszt als das „neue Weimar“ und das man in Weimar in Verkennung der wenig schmeichelhaften Implikationen lange Zeit als „Silbernes Zeitalter“ apostrophierte, gelten die folgenden Betrachtungen.

In kurzem Abstand boten Liszt nach seinem Eintreffen zwei herausragende Ereignisse der Weimarer Memorialkultur die Chance, das intellektuelle Europa darauf aufmerksam zu machen, dass die von Heine thematisierte Vakanz des „Musenwitwensitzes“ beendet und eine neue Ära der Kunst angebrochen sei. Mit der Goethe-Zentenarfeier 1849 bescherte ihm sein großer Vorgänger am Hoftheater eine weit über das deutsche Sprachgebiet hinausreichende Aufmerksamkeit; anlässlich der Einweihung des Herder-Denkmals und der geplanten Gründung der Goethe-Stiftung im darauffolgenden Jahr lud man namhafte Künstler und Intellektuelle aus ganz Europa zur Uraufführung von Wagners *Lohengrin* ein. Zu den Gästen zählte auch Edouard Fétis aus Brüssel, der seinen Vater, den berühmten Musikhistoriker, Theoretiker und Komponisten François-Joseph Fétis, vertreten und in der Presse ausführlich über das Neue Weimar berichtet hatte. In seinem Dankbrief schrieb Liszt am 19. März 1851:

Damit Sie das Andenken an diese Stadt mit kleinen Ausmaßen und großen Erinnerungen nicht gänzlich einbüßen, erlauben Sie mir, Ihnen heute eine Broschüre vorzulegen, die ich gerade veröffentlicht habe und die sozusagen das Programm des neuen Weimar darstellt, das durch die Verwirklichung der die Fondation-Goethe leitenden Ideen begründet werden wird.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die Zusammenstellung im Ausstellungskatalog *Franz Liszt – Ein Europäer in Weimar. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar. 24. Juni – 31. Oktober 2011*, hg. von Detlef Altenburg, Köln 2011, Abb. 002, 004–018, 036, 045 und 112–114; vgl. ferner Gerda Wendermann: *Josef Danhauser: Liszt am Flügel*, in: Ebd., S. 80–83, sowie Gert-Dieter Ulferts: *Begegnungen mit Franz Liszt – Zeitgenössische Bildnisse*, in: Ebd., S. 112–115.

<sup>2</sup> Heinrich Heine: *Der Tannhäuser*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 7: *Schriften 1837–1844*, hg. von Klaus Briegleb, München/Wien 1976, S. 354.

<sup>3</sup> Hans Rudolf Jung (Hg.): *Franz Liszt in seinen Briefen*, Berlin 1987, S. 118.

Damit reklamierte Liszt erstens für seine Schrift über die Goethe-Stiftung, sie sei das Programm eines „neuen Weimar“, und zweitens, dass die leitenden Ideen dieses Programms in Weimar schrittweise verwirklicht werden. Der vielleicht provozierendste Punkt aber ist, dass Liszt unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die Ära Goethe explizit von einem „neuen Weimar“ sprach und sich damit ausdrücklich zum Nachfolger Goethes erklärte. Tatsächlich durchzieht dieser Anspruch von Anfang an Liszts gesamtes Weimarer Wirken und Schaffen, ja schon 1844 wird dieser Anspruch in Briefen an Marie d'Agoult und 1846 an Carl Alexander mit der berühmten Wendung thematisiert, dass seine Gedanken sich ganz auf das Neue Weimar („la nouvelle Weymar“), das Vaterland des Ideals („la patrie d'idéal“), richten.<sup>4</sup>

## II

Eine entscheidende Voraussetzung für die Entfaltung umfassender künstlerischer Wirkungsmöglichkeiten in Weimar, so schien es Liszt zunächst, war die Übernahme der Leitung der Hofoper. Hier trat er bezüglich der Programmplanung der Oper ganz unmittelbar in die Nachfolge des „Oberdirectors des Hoftheaters“ Goethe, der von 1791 bis 1817 die Verantwortung sowohl für das Sprechtheater und als auch für die Oper getragen hatte.<sup>5</sup> In der Ära Goethe hatte das Weimarer Hoftheater – insbesondere in der Phase der glücklichen Zusammenarbeit zwischen Goethe und Schiller – eine beispiellose Blüte erlebt.<sup>6</sup> Neben dem Schauspiel galt auch das Interesse Goethes schon in einem bemerkenswerten Maße der Oper. Der Weimarer Spielplan zeichnete sich unter seiner Leitung durch die Entdeckung von Mozart und Gluck und zugleich durch Aktualität im Bereich der italienischen Oper aus. Der 1819 nach Weimar berufene Hofkapellmeister Johann Nepomuk Hummel hatte dem Publikum zwar ebenfalls ein auffallend vielseitiges Opernrepertoire mit einer großen Zahl an Erstaufführungen geboten,<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Brief an Marie d'Agoult vom 23. Januar 1844 in: Serge Gut/Jaqueline Bellas (Éd.): *Correspondance Franz Liszt – Marie d'Agoult*, Paris 2001, S. 1078; Brief an Carl Alexander vom 6. Oktober 1846 in: La Mara (Hg.): *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen*, Leipzig 1909, S. 7.

<sup>5</sup> Vgl. Wolfram Huschke: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756–1861*, Weimar 1982, S. 28–62 und 131–144.

<sup>6</sup> Einen Schwerpunkt bildeten im Weimarer Opernspielplan seit 1791 die Opern Mozarts und Glucks, die hier zugleich erste Beispiele für die Ausbildung eines festen Opernrepertoires sind. Zur *Zauberflöte* plante Goethe eine Fortsetzung, einen zweiten Teil, der allerdings Fragment blieb. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter, München/Wien 1986, Bd. 6,1, S. 101–126.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu die informative Statistik von Axel Schröter: *Der historische Notenbestand des Deutschen Nationaltheaters Weimar. Katalog* (Musik und Theater 6), Sinzig

das aber kaum überregionale Wahrnehmung erfuhr. Unter Liszts Ägide wurde das Weimarer Hoftheater in kürzester Zeit wieder eine Spielstätte von Rang, über die ähnlich wie in der Ära Goethe und Schiller im ganzen deutschen Sprachgebiet berichtet wurde. Auch wenn die Zahl der Erstaufführungen deutlich zurückging, gelang es Liszt im Unterschied zu Hummel, den Aufführungen der Weimarer Hofoper bis hin nach Frankreich, Russland und Amerika Beachtung zu sichern. Liszts Verdienst ist dabei umso höher einzuschätzen, als sich von Anfang an abzeichnete, dass die Strukturen einer Hofoper ihm weder eine konsequente Spielplanpolitik ermöglichen, noch die erforderlichen finanziellen und personellen Ressourcen bieten würden, die für die Verwirklichung seiner Ideen erforderlich gewesen wären.

Das aktuelle Opernrepertoire seiner Zeit war für den Pianisten Liszt seit seiner Jugend immer wieder Ausgangspunkt für seine Opernphantasien und Opernparaphrasen gewesen. Jetzt eröffnete sich ihm in Weimar die Chance, diese Opern mit der Weimarer Hofkapelle aufführen zu können. Einen besonderen Akzent setzte er mit den Aufführungen des *Tannhäuser*, *Lohengrin* und des *Fliegenden Holländers*, mit denen er Richard Wagner in Weimar als Repräsentanten einer neuen Ära der Kunst nach Goethe feierte, und dies ausgerechnet zu einer Zeit, in der Wagners Wirken nach seiner Beteiligung an der Revolution in Dresden in den deutschen Staaten definitiv beendet schien. Dass er sich damit nicht nur Freunde, sondern sich auch politisch angreifbar machte, war ihm in der vollen Tragweite offenbar nicht bewusst.

Liszt hatte die Weimarer Erstaufführung des *Tannhäuser* einem herausragenden Ereignis des Weimarer Festkalenders vorbehalten: Sie fand am 16. Februar 1849 aus Anlass des Geburtstages von Großherzogin Maria Pawlovna statt. Noch im Jahr zuvor hatte Liszt als Geburtstagsoper Flotows *Martha* dirigiert. Das Beispiel des *Tannhäuser* lässt ahnen, welcher veränderter Anspruch sich nun für Liszt mit den Aufführungen zu den repräsentativen Anlässen des Weimarer Festkalenders verband: Er präsentierte Maria Pawlovna programmatisch das Kunstideal des Neuen Weimar, jener neuen Ära der Kunst, die er mit Erbgroßherzog Carl Alexander über Jahre hinweg beschworen hatte. Da seine eigenen größeren Kompositionsprojekte sich noch im Stadium der Planung befanden, griff er zu Maria Pawlovnas Geburtstag auf das Werk Wagners zurück, das wie kaum ein anderes seiner Zeitgenossen geeignet war, dem Kunstideal des Neuen Weimar den Weg zu bahnen. In Wagners Konzeption des *Tannhäuser* sah Liszt einen neuen Typ der deutschen Oper, der mit seiner Verarbeitung großer Stoffe der Weltliteratur und der Integration des symphonischen Stils gleichsam das Erbe der Weimarer und Wiener Klassik zu einer Synthese führte. In Wagner sah er den kongenialen Künstler, der in der Oper verwirklichte, was er selbst für seine eigenen größeren Projekte erstrebte.

Wagners *Tannhäuser* mit seinem legendären Sängerkrieg, der der Überlieferung nach auf der Wartburg stattfand, eignete sich, wie Liszt erkannte, angesichts der Bemühungen Erbgroßherzog Carl Alexanders um die Restaurierung der Wartburg geradezu ideal als Inszenierung einer einzigartigen Identitätskonstruktion des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach: Der Sängerkrieg war in seiner Deutung das bereits im Mittelalter dokumentierte Urbild des Weimarer Musenhofes der Ära Goethe und Schiller. Am 18. bzw. 20. Mai veröffentlichte Liszt im *Journal des Débats* und in der Musikzeitschrift *La Musique. Gazette de la France Musicale* für das französische Publikum eine Würdigung des *Tannhäuser*, die 1851 und 1852 auch in französischer Sprache und in deutscher Übersetzung in Buchform erschien. In Liszts Text sind die entscheidenden kulturpolitischen Aspekte für die Identitätsstiftung des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach klar benannt:

Die Handlung des *Tannhäuser* spielt auf der Wartburg (bei Eisenach), die zum Hoheitsgebiet des Großherzogs von Weimar gehört und jetzt durch den Erbgroßherzog mit vollkommenem Geschmack wiederhergestellt wird. Dieses Schloß war im Mittelalter berühmt. Die Landgrafen von Thüringen haben dort den Sängern ihrer Zeit glanzvollen Schutz angedeihen lassen, und die wunderbaren Tugenden der heiligen Elisabeth, die dort herrschte, wurden noch vor kurzem den Gläubigen wieder in Erinnerung gerufen durch die poetische und fromme Gelehrsamkeit des Herrn de Montalembert.<sup>8</sup>

Alle wesentlichen Aspekte der Verlängerung der Weimarer Identitätskonstruktion in die Zeit des Mittelalters sind hier von Liszt zusammengetragen. Der *Tannhäuser* wird für Liszt zum Dokument einer bis ins Mittelalter zu verfolgenden Traditionslinie als Musenhof. Die Stimmigkeit des Konzeptes untermauert er ausdrücklich mit Wagners Syntheseleistung:

Der Stoff der Oper ist den alten Sagen dieser Gegend entlehnt. Indem er einige Begebenheiten, die in verschiedene Chroniken verstreut waren, zusammenstellte und verband, hat der Verfasser aus denselben eine Episode voll poetischer, phantastischer und dramatischer Elemente zu bilden gewußt.<sup>9</sup>

Und so, wie Liszt in seinen eigenen Schriften zum *Tannhäuser* und wenig später zu *Lohengrin* zugleich entscheidende Beiträge zur Wagnerinterpretation leistete, die für die internationale Wagnerrezeption von entscheidender Bedeutung waren,<sup>10</sup> skizzierte er 1854 in einer Folge von Essays, die später auch in einer

<sup>8</sup> Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, hg. von Detlef Altenburg, Bd. 4: *Lohengrin et Tannhäuser* [sic] *de Richard Wagner/Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner*, hg. von Rainer Kleinertz, kommentiert unter Mitarbeit von Gerhard J. Winkler, Wiesbaden 1989, S. 97, Z. 1-7.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

Buchausgabe als *Dramaturgische Blätter* erscheinen sollten, die operngeschichtliche Bedeutung auch anderer von ihm aufgeführter Werke und forderte eine konsequente Spielplanpolitik. Manche Sätze dieser Artikel sind heute so aktuell wie damals:

Und nur dann, wenn man es dahin bringt, das Repertoire [sic] streng nach künstlerischen Grundsätzen zu bilden, würde es möglich sein, sich Hoffnungen einer in jeder Hinsicht glänzenden Zukunft für eine Bühne zu machen [...].

Es wird Niemand beikommen, von einem Hoftheater in Weimar den scenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. [...] Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Schein freiere Kunst als sie in Paris, Berlin oder Wien zu finden ist.<sup>11</sup>

Aus diesen Prämissen leitete Liszt seine konkreten Kriterien für die Spielplan-gestaltung ab: Es sei Aufgabe des Theaters, gleichberechtigt die Meisterwerke der Vergangenheit, die etablierten Werke der Gegenwart und Opern der Avantgarde zu berücksichtigen.

Diese Forderung wurde von ihm selbst bis zu einem gewissen Grad durchaus eingelöst. Einerseits knüpfte er an Goethes Gluck- und Mozartpflege an und führte in Weimar jene Opern auf, die seiner Auffassung nach paradigmatisch für die Meisterwerke der Vergangenheit standen: *Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Eurydice*, *Armide* und *Alceste* sowie den *Don Giovanni*. Andererseits wurden mit Verdis *Ernani*, *I due Foscari* und *Il trovatore* sowie Meyerbeers *Robert le Diable* und *Les Huguenots* Opern auf die Weimarer Bühne gebracht, die für ihn das etablierte internationale Repertoire der Gegenwart repräsentierten. Demgegenüber machten die Uraufführungen unter quantitativen Aspekten mit Werken wie Wagners *Lohengrin* (1850), Franz Schuberts *Alfonso und Estrella* und Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad* (1858) eher einen bescheidenen Anteil aus, der gleichwohl umso intensiver wahrgenommen wurde. Während Wagner und Cornelius von ihm als die Vertreter des Neuen Weimar betrachtet wurden, handelte es sich bei Schubert eher um die ‚Ausgrabung‘ einer Oper des von ihm verehrten Liedkomponisten. Der leitende Aspekt für die innovativen Tendenzen in der Oper war für Liszt, wie er in seinen Essays klarstellte, der seit Gluck eingeführte deklamatorische Stil und Wagners Idee des Dramas, das für Liszt vor allem auf eine ideale Synthese von Dichtung und Musik zielte. Nicht ganz in dieses Bild passt die Tatsache, dass Liszt in Weimar 1850 auch *Ein Abenteuer Carl des Zweiten* des Wiener Komponisten Vesque von Püttlingen und 1852 auch dessen komische Oper *Der lustige Rath* zur Uraufführung brachte.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, hg. von Detlef Altenburg, Bd. 5: *Dramaturgische Blätter*, hg. von Dorothea Redepenning/Britta Schilling, Wiesbaden 1989, S. 5, Z. 2-4, 41-42 und S. 6, Z. 1-3 (*Weber's Euryanthe*).

<sup>12</sup> Die Partitur zu der Oper *Der lustige Rath* wurde von Liszt sogar eigenhändig mit Korrekturen und Änderungsvorschlägen zur Instrumentation versehen. Die Partitur



## III

Liszts Überlegungen zu einer von einem hohen kulturpolitischen Ethos getragenen Spielplanpolitik vermochten indes nichts daran zu ändern, dass das Opernrepertoire wegen der erforderlichen Einnahmen in der Tendenz ebenso bunt zusammengewürfelt war wie in der Ära Goethe und unter der Ägide Johann Nepomuk Hummels und seines Nachfolgers André Hippolyte Chélard. Neben Stücken, die den hehren Idealen des Theaters als „moralische Anstalt“ entsprachen, stand das gesamte Arsenal der zeitgenössischen Tagesproduktion auf dem Spielplan wie zu Goethes Zeit auch. Allerdings hatte Liszt diese Aufführungen nicht selbst zu leiten, sie fielen vielmehr in das Ressort von Hofkapellmeister Chélard, der die fest etatisierte Planstelle innehatte, und später in die Zuständigkeit des Musikdirektors Johann Nikolaus Conrad Götzte.<sup>13</sup>

Nachdem Liszt in den ersten Jahren zunächst als „Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst“ neben Chélard wirkte, wurde ihm nach dessen Suspendierung am 17. April 1851 – wengleich ohne Vertragsänderung – die alleinige Direktion übertragen.<sup>14</sup> Insbesondere die Leitung der Hofkapelle führte ab 1848 zu einer entscheidenden Verlagerung des Schwerpunktes seiner Tätigkeit, und zwar sowohl im Hinblick auf sein Wirken als Interpret als auch hinsichtlich seines Schaffens als Komponist. Liszts künstlerische Entwicklung hatte bis dahin das Klavier bestimmt. Nur gelegentlich war er vor seiner Ernennung in Weimar auch als Dirigent hervorgetreten. Ab 1844 hatten sich seine Auftritte als Dirigent gemehrt.

Mit den zentralen Gattungen der Instrumentalmusik seiner Zeit hatte Liszt sich schon während seiner Virtuosenjahre eingehend auseinandergesetzt. Das Klavierkonzert war ihm gleichermaßen aus der Sicht des Solisten wie des Komponisten vertraut. Mit der großen symphonischen Tradition der Wiener Klassik, insbesondere mit Beethovens Symphonien und mit deren Rezeption durch Berlioz in seiner *Symphonie fantastique*, hatte er sich intensiv beschäftigt, indem er sie für das Klavier bearbeitete. Die Adaption für das Klavier war die für seinen kompositorischen Werdegang charakteristische Form der satztechnischen bzw. stilistischen Aneignung. In Weimar nun boten ihm die Konzerte im Hoftheater und im Stadthaus sowie die Hofkonzerte im Schloss die Möglichkeit, diese Werke in der originalen Orchesterfassung aufzuführen. Unter seiner Leitung und unter Leitung seiner Gastdirigenten – wie Hector Berlioz und Hans Bronsart von Schellendorf – fand die Weimarer Hofkapelle, die in ihrer Geschichte schon einmal als eine Art Vorposten der Wiener Klassik gewirkt

befindet sich im Thüringischen Landesmusikarchiv, die Korrekturbögen in der Bibliotheca Albertina: Universitätsbibliothek Leipzig, Sondersammlungen (N.I.10329).

<sup>13</sup> Vgl. Wolfram Huschke: *Franz Liszt. Wirken und Wirkungen in Weimar*, Weimar 2010, S. 77.

<sup>14</sup> Ebd.

hatte,<sup>15</sup> erneut Anschluss an das internationale Repertoire und wurde zum Hüter der „Meisterwerke der Vergangenheit“ wie zum Inbegriff der musikalischen Avantgarde. Sein Weimarer Wirken ließ trotz der von ihm wiederholt ange-mahnten Unterbesetzung und Defizite die Weimarer Hofkapelle zu einem Symphonieorchester von Rang werden, das gleichermaßen dem ‚Übervater‘ der Symphonik des 19. Jahrhunderts, Ludwig van Beethoven, den etablierten Zeitgenossen und der musikalischen Avantgarde verpflichtet war. Vor allem aber ermöglichte ihm das Orchester, seine eigenen symphonischen und chor-symphonischen Werke, die hier planmäßig entstanden, vor der Drucklegung im Konzertsaal zu erproben. Sein neues Kunstideal der Symphonischen Dichtung, das ihm als eine Synthese von Ideen der Weltliteratur und Musik vorschwebte und das er in den symphonisch-dramatischen Werken von Hector Berlioz nur im Ansatz verwirklicht sah,<sup>16</sup> wäre ohne Liszts ‚Laboratorium‘ der Weimarer Hofkapelle vielleicht bloße Theorie geblieben.

Allerdings unterscheidet sich Liszts Tätigkeit als Hofkapellmeister in Weimar von der Hummels ganz grundlegend. Liszt war zwar für neu in den Spielplan der Oper aufzunehmende Werke eine, wenn nicht die maßgebliche Instanz, aber er war nicht für das Tagesgeschäft der Oper zuständig. Dies war Aufgabe der beiden Musikdirektoren Carl Eberwein (bis 1852) und Johann Nikolaus Conrad Götze sowie bis April 1851 von Hofkapellmeister André Hippolyte Ché-lard.<sup>17</sup> Liszt konzentrierte seine Auftritte in der Oper und den Hoftheaterkonzerten auf repräsentative Anlässe wie die Geburtstage und Dichterjubiläen. Darüber hinaus war Liszt vor allem für die Hofkonzerte zuständig, die aber quellenmäßig außerordentlich schlecht dokumentiert sind. Im Rahmen der Hofkonzerte wurden beispielsweise so gewichtige Werke wie *Ce qu'on entend sur la montagne* 1. (UA 2/1850) und 2. Fassung (UA 1853), *Festklänge* 2. Aufführung (21. Mai 1855), *Der Tanz in der Dorfschenke* (UA 8. März 1861) und das 2. Klavierkonzert (UA 17. Februar 1855) aufgeführt. Inwieweit auch seine verstärkte Zuwendung zur Gattung Lied mit dem Bedarf der Hofkonzerte zusammenhängt, wäre zu untersuchen.

Die Feiern anlässlich der großen Dichterjubiläen, kurz die Anfänge der Weimarer Memorialkultur, boten Liszt ein weit über das deutsche Sprachgebiet hinaus wirkendes Forum, um das von ihm proklamierte neue Weimarer Kunstideal öffentlich vorzustellen. 1849 führte er zu Goethes 100. Geburtstag u.a. Teile aus Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* auf – und damit ein Werk jenes Komponisten, dessen Musikdenken er sich mit Recht sehr nahe fühlte und das ihn in seiner Idee einer Synthese der Künste bestärkte. 1850, anlässlich der Feiern zur Enthüllung des Herder-Denkmal und der geplanten Gründung der

<sup>15</sup> Vgl. Cornelia Brockmann: *Instrumentalmusik in Weimar um 1800. Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen* (Musik und Theater 7), Sinzig 2009, S. 154–162.

<sup>16</sup> Allerdings entsprach die enge Orientierung an Elementen der äußeren Handlung nicht seiner eigenen, auf die ‚Erzählung innerer Vorgänge‘ ausgerichteten Konzeption.

<sup>17</sup> Vgl. Huschke: *Franz Liszt. Wirken und Wirkungen*, s. Anm. 13, S. 71–87.

Goethe-Stiftung, leitete er die Uraufführung von Wagners *Lohengrin*. In den folgenden Jahren, 1851 bis 1856, kam neben Berlioz' *Haroldsymphonie*, der *Symphonie fantastique*, *Roméo et Juliette* und dem Oratorium *L'Enfance du Christ* sowie der Oper *Benvenuto Cellini* auch dessen von Goethes *Faust* inspirierte Symphonie mit Chören *La Damnation de Faust* zur Aufführung, die mit Höllenfahrt und Pandämonium das Weimarer Publikum überzeugen dürfte, dass der Untergang der Musik endgültig nahe ist. Und 1857 präsentierte er schließlich in den Festkonzerten zur Enthüllung des Goethe- und Schiller-Denkmal der Öffentlichkeit erstmals seine eigene Symphonische Dichtung *Die Ideale* und seine *Faust-Symphonie* und damit die Schlusssteine seines in Weimar entstandenen symphonischen Œuvres.<sup>18</sup> Mit seiner Wagner-Woche (1853) und den Berlioz-Wochen (1852, 1855, 1856) hatte Liszt inzwischen eine ganz eigene neue Festkultur entwickelt.

#### IV

In Weimar entfaltete Liszt als Komponist eine schier unvorstellbare Produktivität. Mit großem Elan nahm er die Arbeit an seinen beiden Klavierkonzerten sowie am *Totentanz* wieder auf und arbeitete eine definitive Fassung aus. Nach verschiedenen experimentellen Kompositionen auf dem Weg zu einer neuen Synthese von Dichtung und Musik, unter denen die Chöre zu Herders *Entfesseltem Prometheus* die interessantesten sind, konzentrierte er sich auf die Konzeption der Symphonischen Dichtung und der Programmsymphonie. Hier in Weimar entstanden nahezu alle symphonischen Hauptwerke, insbesondere nicht weniger als zwölf Symphonische Dichtungen und zwei große Symphonien, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)* und *Eine Symphonie zu Dantes Divina commedia*. Liszt griff in diesen Werken ein breites Spektrum der Themen der europäischen Literatur auf und verlieh ihnen seine spezifisch musikalische Interpretation in den Kategorien der Symphonik. Wie sein persönliches Credo als Weimarer Hofkapellmeister mutet seine Kantate *An die Künstler* an, deren Textauswahl er an Mendelssohn Bartholdys gleichnamigem Werk orientierte:<sup>19</sup> „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben.“

Die große Form und das repräsentative symphonische Werk, die wir heute vor allem mit Liszts Weimarer Plänen verbinden, sind indes nur ein Teilmoment des kompositorischen Schaffens seiner Weimarer Jahre. Auch weite Teile seines Klavierwerks wurden einer tiefgreifenden Revision unterzogen und um zahlreiche neue Kompositionen ergänzt. Auf seine früheren Klavierkompositionen

<sup>18</sup> Nach Serge Gut: *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 755, wurde *Die Ideale* eher kühl aufgenommen, während die *Faust-Symphonie* derartige Beifallsstürme auslöste, dass das gesamte Werk wiederholt wurde.

<sup>19</sup> Vgl. Gerhard J. Winkler: *Liszts An die Künstler*, in: *Liszt und die Weimarer Klassik* (Weimarer Liszt-Studien 1), hg. von Detlef Altenburg, Laaber 1997, S. 83–84.

zurückgreifend, ordnete er die großen Klaviermusikzyklen, arbeitete die Mehrzahl der Stücke um und gab sie neu heraus. Dies gilt für die *Zwölf Etüden* (1827/1839/1852), die *Harmonies poétiques et religieuses* (1836–/1853), die *Ungarischen Rhapsodien* (1840–1847/1851–1853), die *Années de pèlerinage* (1840/1846/1858/1861) und die *Consolations* (1844–1850/1849–1850). Außerdem schuf er eine große Zahl neuer Werke, darunter so bedeutende Kompositionen wie die *h-Moll-Sonate* (1852–1853), die Orgelwerke *Fantasie und Fuge über den Choral »Ad nos ad salutarem undam«* (1850) und *Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H* (1855–56). Und nicht zuletzt entstand eine ganze Reihe von Fantasien über die aktuelle Opernproduktion seiner Zeit.

Das Bestreben, seine Werke der Virtuosenjahre einer grundlegenden Revision zu unterziehen, betrifft indes nicht nur das Klavierwerk, sondern auch, wie schon Dorothea Redepenning 1984 nachwies,<sup>20</sup> sein Liedschaffen. Der Symbolort der deutschen Dichtung war für Liszt Anlass, weite Teile seines Liedschaffens zu revidieren. Von nicht weniger als 28 Liedern entstanden revidierte Fassungen. Hinzu kommen 18 Lieder, die erst in Weimar komponiert wurden. Auch die Gattung, die traditionell Inbegriff für die Idee einer Synthese von Dichtung und Musik ist, das Lied, ist für ihn keineswegs obsolet geworden, sondern ist in seinem Weimarer Œuvre in einem erstaunlichen Ausmaß präsent.

## V

Wie hängt, diese Frage drängt sich auf, dieses disparate Wirken und Schaffen mit den eingangs zitierten „leitenden Ideen“ der von Liszt geplanten Goethe-Stiftung zusammen? Tatsächlich sind Liszts kunsttheoretische Schriften insgesamt, und vor allem die Schrift *De la Fondation-Goethe à Weimar*, der Schlüssel zu den geschichtsphilosophischen Prämissen und zum ästhetischen Anspruch seines Weimarer Schaffens. Was Liszts Weimarer Wirken bis 1861 in einem hohen Maße motivierte und bis heute die Faszination seiner künstlerischen Pläne ausmacht, ist das Projekt einer Goethe-Stiftung in Weimar. Dies Projekt sollte ihn bis in die letzten Jahre seines Lebens immer wieder beschäftigen, wurde aber nie verwirklicht. Es knüpfte an den Aufruf von führenden Berliner Gelehrten und Künstlern vom 5. Juli 1849 an, die im Zusammenhang mit den Feiern aus Anlass von Goethes 100. Geburtstag die Gründung einer Stiftung angeregt hatten: „Göthe’s Andenken ist es werth, der Träger eines bleibenden gemeinsamen Wirkens aller Edelen Deutschlands zu sein. Möge die bevorstehende Feier dazu Anlaß bieten und eine Stiftung hervorrufen, die in seinem Geiste deutsches Kunstleben und den Einfluß desselben auf die Versittlichung des Volkes stärke

<sup>20</sup> Dorothea Redepenning: *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27), Hamburg 1984, S. 70–104, insbes. S. 70–81.

und mehr.<sup>21</sup> Unter dem Eindruck des Scheiterns der Frankfurter Nationalversammlung und der Mai-Revolution hatten unter anderen Friedrich Adolph Diesterweg, Alexander von Humboldt, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling und Karl August Varnhagen von Ense zur Gründung einer Goethe-Stiftung aufgerufen, die auf dem Gebiet der Kunst symbolisch jene nationale Einheit verwirklichen sollte, die dem Parlament der Paulskirche auf der Ebene der Politik versagt geblieben war: Nach dem Scheitern der Politik richteten sich die Hoffnungen der Intellektuellen auf die Kunst als integratives Element der kulturellen Identität aller deutschen Staaten.

Eine eigene Konzeption hatten die Unterzeichner des Berliner Aufrufs nicht vorgelegt, vielmehr forderten sie zur Einsendung entsprechender Vorschläge auf. Die in der Berliner „Aufforderung“ beschworene versittlichende Wirkung der Kunst hatte Liszt schon 1835 in seiner Schrift *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* beschäftigt, ja die Überzeugung von der „puissance civilisatrice de l’art“ – der zivilisatorischen Macht der Kunst – war hier bereits eine der tragenden Prämissen seines eigenen Konzeptes für eine Reform des Musiklebens in Frankreich gewesen.<sup>22</sup> Entsprechend nahm Liszt den Berliner Aufruf jetzt zum Anlass, seine Idee eines Neuen Weimar zu konkretisieren und einen eigenen Plan vorzulegen.

Nach dem Ende der Weimarer Jubiläumsfeier zu Goethes 100. Geburtstag reiste Liszt 1849 mit seiner Lebensgefährtin, der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, und deren Tochter nach Helgoland, wo Dingelstedt mit einer bunten Schar von Intellektuellen die dortige Goethefeier organisiert hatte. Außer Dingelstedt trafen sie hier auf den auf der Flucht befindlichen Julius Fröbel, den ebenfalls flüchtigen Conrad von Rappard sowie auf Friedrich Zabel, den Hauptredakteur der *National-Zeitung*, ferner auf Fanny Lewald, Adolf Stahr, den dänischen Maler Ernst Meyer und auf Rudolf Lehmann. Bereits am 18. September 1849 legte Liszt – begeistert von der Idee, die seinen von saint-simonistischem Gedankengut beeinflussten Vorstellungen von der gesellschaftlichen Aufgabe der Kunst entsprach – einen eigenen, noch skizzenhaften Vorschlag vor. Diesen sandte er an Carl Alexander, der ihn seiner Mutter, Großfürstin Maria Pawlowna, und Staatsminister Christian Bernhard von Watzdorf vorlegte und sich in den folgenden Monaten für das Projekt sehr engagiert einsetzte. Der im Original französisch abgefasste Text wurde für die weiteren Schritte mehrfach kopiert und ins Deutsche übersetzt. Um die Gründung der Stiftung vorzubereiten, berief man ein entsprechendes Komitee, dem auch Liszt angehörte. In Berlin wie in Weimar wurde nun unabhängig voneinander über die eingegangenen Vorschläge beraten, bis nach zeitweise mühseliger Korrespondenz zwischen Weimar und Berlin auf

<sup>21</sup> Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, hg. von Detlef Altenburg, Bd. 3: *Die Goethe-Stiftung*, hg. von Detlef Altenburg/Britta Schilling-Wang, Wiesbaden u.a. 1997, S. 188.

<sup>22</sup> Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, hg. von Detlef Altenburg, Bd. 1: *Frühe Schriften (De la situation des artistes)*, hg. von Rainer Kleinertz, Wiesbaden u.a. 2000, S. 28.

Drängen Carl Alexanders Liszts Plan angenommen wurde. Liszt arbeitete unterdessen Anfang 1850 einen umfassenden Stiftungsplan aus, der offenbar den Beratungen der Gründungsversammlung zugrunde liegen sollte. Diese sollte zu Goethes 101. Geburtstag am 28. August 1850 einberufen werden.

Nicht genug damit, dass der Weimarer Festkalender dem Projekt größtmögliche Wahrnehmung im deutschen Sprachgebiet verhieß, die politische Entwicklung schien Liszts Vision zudem unverhofft in die Hände zu spielen und sie zu einem Stück realistischer Kulturpolitik werden zu lassen. So war für den 8. März 1850 die erste Sitzung des Erfurter Unionsparlaments angesetzt, mit dem Preußen nach dem Scheitern der Frankfurter Nationalversammlung noch eine kleindeutsche Lösung herbeiführen wollte. Der Traum von einer Union unter preußischer Führung mit dem politischen Zentrum Erfurt und dem kulturellen Zentrum Weimar gab Liszts Idee einer Nationalstiftung der Kunst plötzlich einen völlig neuen und ungemein aktuellen Sinn. Liszt nutzte die Zeit zu Kontakten mit zahlreichen Deputierten des Erfurter Parlaments, die auch nach Weimar anreisten und von Maria Pawlowna zu einer Aufführung von Wagners *Tannhäuser* eingeladen wurden. Es waren offenkundig bewegte Zeiten, wenn es möglich war, den angereisten Parlamentariern „auf Höchsten Befehl“ in Weimar das Werk eines steckbrieflich gesuchten Künstlers vorzuführen.<sup>23</sup>

Die Bemühungen um eine Union unter preußischer Führung waren indes durch den massiven Einspruch Österreichs zum Scheitern verurteilt. Das Erfurter Parlament stellte am 29. April 1850 seine Sitzungen ein. Und in den Folgemonaten erhöhte Österreich derart den Druck, dass mit dem Misserfolg der Union letztlich auch Liszts Traum einer Goethe-Stiftung in Weimar jegliche politische Grundlage entzogen wurde. Damit nicht genug: Staatsminister von Watzdorf wandte sich am 12. Juni 1850 an seinen für die Kultur und Justiz zuständigen Kollegen Oskar von Wydenbrugk und warnte ihn nachdrücklich vor den finanziellen Risiken. Tatsächlich überstieg Liszts Konzept alle Vorstellungen, die man in Weimar nach dem Tode Goethes bis dahin der Kulturförderung gewidmet hatte. In den bisherigen Überlegungen war man von einem Finanzrahmen von 500 Reichstalern ausgegangen. Liszts Projekt sah einen Stiftungsfonds von 60.000 bzw. 100.000 Reichstalern vor. Die Summe sollte zwar durch einen Stiftungsauftrag eingeworben werden, aber der Hof hätte die Spenden mit einem namhaften Betrag eröffnen und im Fall der Fälle die noch fehlenden Mittel aus eigener Kraft aufbringen müssen.

Waren schon die finanziellen Risiken beträchtlich, so waren die politischen Risiken unübersehbar und wahrscheinlich der entscheidende Grund, von dem Projekt abzurücken und den Weimarer Hof zur Zurückhaltung zu verpflichten.

<sup>23</sup> Vgl. Liszt: *Sämtliche Schriften*, s. Anm. 21, Bd. 3, S. 212. Vgl. auch den kurzen Bericht der Weimarer Zeitung vom 22. April 1850, der wichtige Gäste dieser Aufführung namentlich erwähnt, in: Helmut Kirchmeyer: *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, 4. Teil: *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 3: *Dokumente 1846–1850*, Regensburg 1968, S. 624f.

Der Hof befand sich wegen seiner dynastischen Bindungen in der Tat in einer heiklen Lage. Er stand aufgrund der gleichzeitigen Bindung an Preußen (Carl Friedrichs Töchter Marie und Augusta waren mit den preußischen Prinzen Karl und Wilhelm verheiratet) und an den Hof des Zaren Nikolai (Maria Pawlowna war dessen Schwester), der wie Österreich die Unionspläne entschieden ablehnte, zwischen den Parteien. Trotz dieser komplizierten Situation und gegen alle nachdrücklichen Warnungen seines Ministers von Watzdorf sagte Großherzog Carl Friedrich noch am 3. Juli 1850 dem Berliner Komitee seine Unterstützung zu. Da mittlerweile die Musikfeste in den Diskussionen in den Hintergrund getreten waren, von denen sich Carl Alexander und Liszt Rückenwind für ihre Stiftungsidee erhofft hatten, suchten sie durch eine geschickt lancierte Publizistik aus dem Ausland Unterstützung zu gewinnen. So sprachen sie etwa in Paris Blaze de Bury an, der einst als Diplomat in Weimar gewirkt hatte. Der kannte die Weimarer Situation allerdings nur zu gut und sagte höflich ab. Nur einige amerikanische Zeitungen berichteten über die geplante Stiftung. Ende August kamen diese Meldungen indes schon zur Unzeit, da die Pläne einer Union unter Führung Preußens zu gravierenden Spannungen zwischen Österreich und Preußen geführt hatten.<sup>24</sup>

Ihr Ziel, die Gründung der Goethe-Stiftung, erreichten Liszt und Carl Alexander nicht. Die für den 28. August 1850 anberaumten Verhandlungen der beiden Komitees (Berlin und Weimar) fanden in aller Stille statt, und die feierliche Inauguration unterblieb, auch wenn ein höchst bescheidenes Teilergebnis die Entscheidung war, die für die Bildhauerkunst geplante Preisverleihung am 28. August 1851 durchzuführen. Preisträger des Wettbewerbs für den besten Entwurf des geplanten Goethe-Schiller-Denkmals war Christian Daniel Rauch. Realisiert wurde es schließlich 1857 in deutlich modifizierter Form von dessen Schüler Ernst Rietschel.

Liszt gab das umfassende Projekt einer Goethe-Stiftung nach dem Scheitern der Erfurter Union keineswegs auf. Er arbeitete sein Exposé samt einer ausführlichen Geschichte des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach aus und bereitete die Publikation bei Brockhaus in Leipzig vor. Nachdem er wegen der politischen Konflikte um die preußischen Unionspläne die Veröffentlichung im Herbst 1850 für einige Monate zurückgestellt hatte, erschien die Schrift am 16. Februar 1851 – zum Geburtstag Maria Pawlownas – in französischer Sprache unter dem Titel *De la Fondation-Goethe à Weimar* und entfachte in der Presse eine breite Diskussion. Liszt verteilte eine große Zahl der Exemplare an einflussreiche Politiker und Publizisten, darunter auch an den eingangs zitierten Edouard Fétis.

<sup>24</sup> Zum Kontext vgl. den Kommentar in: Liszt: *Sämtliche Schriften*, s. Anm.21, Bd. 3, S. 204–218.

## VI

Liszts Konzeption einer Goethe-Stiftung hat bis heute ihre Aktualität nicht verloren. Die Erkenntnis, dass das Erbe einer großen Tradition die Gefahr birgt, in musealer Verwaltung, reiner Traditionspflege oder als Hort des Epigonentums zu erstarren, bildete den Ausgangspunkt für seine Stiftungs-idee. Sein Ziel war es, mit der Goethe-Stiftung Weimar den Rang eines Zentrums der zeitgenössischen Kunst dauerhaft zu sichern. Sein Entwurf zeichnete sich dadurch aus, dass er von einem universalen Kunstbegriff ausging: Im Gegensatz zu allen konkurrierenden Entwürfen umfasste Liszts Plan alle Zweige der Kunst. Mit der Idee der Ausschreibung von Wettbewerben knüpfte er teils an das Vorbild des Prix de Rome, teils an Goethes eigene Idee der Kulturförderung durch Preisaufgaben an.<sup>25</sup> Im jährlichen Turnus wechselnd, sollte nach seinem Vorschlag in einer Art ‚Olympiade der Künste‘ jeweils die Literatur, Malerei, Skulptur oder Musik im Zentrum großer Kunstwettbewerbe stehen. Die preisgekrönten Werke der bildenden Künste sollten in das Eigentum eines Museums übergehen, das sich im Laufe der Jahrzehnte auf diese Weise zu einer Nationalgalerie der Gegenwartskunst entwickeln würde. Das dafür erforderliche Gebäude, das 1863–1868 von dem tschechischen Architekten Josef Zitek errichtete heutige Neue Museum, gehört übrigens wie das Goethe-Schiller-Denkmal zu den wenigen verwirklichten Teilen des Goethe-Stiftungsprojektes. Preisgekrönte literarische und musikalische Werke sollten durch die Goethe-Stiftung im Druck veröffentlicht werden. Ein eigenes Publikationsorgan sollte mit der Erörterung wissenschaftlicher und kunsttheoretischer Fragen in ähnlicher Weise den kunsttheoretischen Diskurs befördern wie zu Goethes und Schillers Zeiten deren Zeitschriften *Die Horen* und die *Propyläen*. Im Fache der Musik war geplant, den Kompositionswettbewerb jeweils mit einem großen Musikfest zu verbinden, wobei Liszt bereits bei der ersten Ankündigung dieses Konzept mit dem Namen Richard Wagners verknüpfte: Lange Zeit hoffte Liszt, Wagners Festspiele, in deren Rahmen die Uraufführung des *Rings* stattfinden sollte, in seine eigene Gesamtplanung integrieren zu können.

Liszts Plan einer Goethe-Stiftung zielte auf nichts Geringeres als auf eine Nationalstiftung der Künste in Weimar, der er im Blick auf die ungelöste deutsche Frage eine unmittelbare kulturpolitische Funktion zugeordnet hatte. Mit ihren jährlichen Kunstfesten war sie als identitätsstiftende Instanz einer gemeinsamen Tradition aller Staaten des Deutschen Bundes und zugleich als ein Forum avantgardistischer Kunst konzipiert. Die politischen Turbulenzen, die aus dem handstreichartigen Versuch einer kleindeutschen Lösung in Erfurt resultierten und Ende 1850 fast zu einer militärischen Auseinandersetzung zwischen Österreich und Preußen führten, ließen nicht nur Preußens Version der Lösung der

<sup>25</sup> Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*, München/Wien 1989, Bd. 6,2, S. 411–545 und Kommentar S. 1082–1127.



deutschen Frage, sondern auch Liszts Goethe-Stiftungsprojekt scheitern.<sup>26</sup> Da das Projekt sich früh mit dem Namen Richard Wagners verband, hatte es nach dessen Beteiligung an der Revolution in Dresden eine zusätzliche Brisanz gewonnen, die auch in den Folgejahren eine Realisierung politisch nicht durchsetzen ließ.

Liszt gedachte mit der Goethe-Stiftung, die auf dem Erbe der Weimarer und der Wiener Klassik aufbauen sollte, aller avantgardistischen Kunst in Weimar eine dauerhafte Heimstätte zu schaffen. Damit war Liszt seiner Zeit weit voraus. Er antizipierte nichts Geringeres als Ideen, wie sie im 20. Jahrhundert u.a. mit dem Büchner-Preis, der documenta und dem Schleswig-Holstein Musikfestival verwirklicht wurden, nur dass er diese Großereignisse der Kultur an einem einzigen Ort konzentrieren wollte. Angesichts der politischen und kulturpolitischen Hindernisse ließ sich schließlich im Jahr 1861 mit der Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, in dessen Konzeption sich die Interessen von Franz Brendel, dem Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*, und Liszt trafen, in deutlich reduzierter Form nach dem Goethe-Schiller-Denkmal nur ein Teilaspekt des Gesamtkonzeptes realisieren. Für die Musik sollte dieser Verein in einem hohen Maße die Aufgabe erfüllen, die Liszt für alle Gebiete der Kunst der Goethe-Stiftung zugedacht hatte. Die vom Allgemeinen Deutschen Musikverein veranstalteten Tonkünstlerfeste entwickelten sich in den kommenden Jahrzehnten in der Tat zu einem bedeutenden überregionalen Forum für zeitgenössische Musik in Deutschland, dessen Idee nach mehr als sieben Jahrzehnten schließlich durch ihre Umfunktionierung der Nationalsozialisten zu Reichsmusiktagen pervertiert wurde.

## VII

Liszts Weimarer Schaffen steht in einem unlösbaren Zusammenhang mit dem hier skizzierten Projekt der Goethe-Stiftung. Das Kunstideal des Neuen Weimar war orientiert an der Idee einer Synthese der Künste. Aus seiner Perspektive verwirklichte sich diese Synthese im Bereich des Musiktheaters in Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, dessen Prototypen für ihn dessen *Tannhäuser* und der *Lohengrin* waren. Im Bereich der chorsymphonischen Musik sah er das neue Kunstideal in Werken wie Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* verwirklicht.

Diesem Ideal einer Synthese der Künste war vor allem aber sein nahezu gesamtes Weimarer Schaffen verpflichtet, auch wenn die Vorstufen vieler dieser Werke – wie beispielsweise der Klaviermusikzyklen – deutlich weiter zurück-

<sup>26</sup> Zur Entstehung sowie zur Aufnahme und Wirkung der Schrift *De la Fondation-Goethe à Weimar* vgl. Liszt: *Sämtliche Schriften*, s. Anm. 21, Bd. 3, S. 193ff. und 257ff.

reichen. Mit seiner poetischen Klaviermusik, mit seinen Symphonischen Dichtungen und Symphonien erhob Liszt den Anspruch, an die Werke der Weltliteratur und der Malerei anzuknüpfen. Hier entwickelte er eine Musiksprache, die nicht naive Illustration zu literarischen Werken ist, sondern sich an der Idee orientiert, mit den Mitteln der Musik eigene Interpretationen der von der Literatur thematisierten aktuellen Themen seiner Zeit zu sein: In den symphonischen Werken geht es um die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft (*Ce qu'on entend sur la montagne*), die Macht der Musik (*Orpheus*), die Ideale des Menschen (*Die Ideale*) oder um metaphysische Grenzerfahrungen wie in seiner *Faust-Symphonie* sowie um den Sinn des Lebens. In seiner Klaviermusik erstehen vor der Imagination des Zuhörers die Schlüsselszenen eines verdischen *Rigoletto*, in seinen *Ungarischen Rhapsodien* erzählt er gleichsam von den leidvollen Geschicken und der vitalen Lebensfreude des ungarischen Volkes, in seiner *Dante-Sonate* führt er den Zuhörer in jene christliche Ideenwelt, um die es Dante in seiner *Divina commedia* geht. In Liszts Kompositionen gewinnen diese Sujets durch Konzentration und Sublimierung der Handlung ganz eigenständige Deutungen in Dimensionen, wie sie nur die Musik zu vermitteln vermag.

Hier aber lag auch das heute kaum noch abzuschätzende Provokationspotenzial von Liszts Idee eines Neuen Weimar. Gerade in einer Zeit, in der Goethe zum Symbol für die Einheit der deutschen Staaten avancierte, usurpierte Liszt dessen Idee der Weltliteratur und beanspruchte für seine Musik, im Kunstideal des Neuen Weimar sei das Erbe der Literatur aufgehoben. Aus einem Schreiben an Maria Pawlowna vom 14. Januar 1852 muss man schließen, dass die durch ihn vollzogene Verlagerung des Schwerpunktes vom Sprechtheater auf das Musiktheater in Weimar auf Kritik stieß. In seinem Brief fragte er unverhohlen, wo die großen Dramen seien, die das Erbe Goethes würdig antreten könnten und die jene Qualität aufweisen, die der musikalische Spielplan durchaus gewährleiste.<sup>27</sup> Und wenn dann der Jenaer Literaturwissenschaftler Hermann Hettner gar erklärte, dass die große Ära des deutschen Dramas nun abgelöst werde von einer Ära des Wagnerschen Musiktheaters,<sup>28</sup> so war der Weg geebnet zu einer geschichtsmythologischen Legitimation seiner großen Idee eines Neuen Weimar.

Die entscheidende Qualität des Kunstideals des Neuen Weimar sah Liszt in einer durchaus neuartigen Symbiose von großer Literatur und Musik. Eine Verbindung zwischen Literatur und Musik habe es schon immer gegeben, die neue Qualität bestand für ihn in der Intensivierung dieser Verbindung, in der Vereinigung beider Künste,<sup>29</sup> in neuen Kunstkonzepten wie Wagners musikalischem Drama sowie in seiner eigenen poetischen Klaviermusik, der Symphonischen Dichtung sowie der Programmsymphonie. Die neuen Gattungsbezeichnungen

<sup>27</sup> La Mara (Hg.): *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen*, s. Anm. 4, S. 38.

<sup>28</sup> Liszt: *Sämtliche Schriften*, s. Anm. 8, Bd. 4, Kommentar S. 252–253.

<sup>29</sup> Vgl. Franz Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, in: *NZfM* 43 (1855), S. 77.

verweisen darauf, dass die Musik ähnlich wie bei Mendelssohns *Liedern ohne Worte* selbst zur Dichtung bzw. in der Programmsymphonie zur musikalischen Epopöe wurde. Liszts berühmtes Diktum „Die Musik nimmt in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf“<sup>30</sup> brachte seine große Idee des Neuen Weimar auf eine griffige Formel. Mit seiner poetischen Klaviermusik und seiner Programmmusik appellierte er an den Bildungskanon des europäischen Bürgertums seiner Zeit, der gerade im Zeichen von Goethes Idee der Weltliteratur von nationaler Verengung weit entfernt war. Mit dieser Bildungseuphorie und dieser supranationalen Dimension von Liszts ‚Weltliteratur in Tönen‘ erklärt sich auch, dass im Zeichen einer Gesellschaft, die eher *Asterix* als *Faust* zum Inbegriff von Bildung stilisiert und Dichtung als elitäres Gedankenspiel missversteht, die Voraussetzungen für den Assoziationshorizont der europäischen Literatur und Malerei in einem hohen Maße verloren gegangen sind, auf dem Liszts Musik aufbaut. So faszinierend Liszts Musik zweifellos auch ohne diese Dimension wirken kann, ist ihr damit doch ein wesentliches Element entzogen. Das Hörbuch der Gegenwart weckt die Hoffnung, dass auf diesem Wege vielleicht auch breitere Publikumsschichten wieder für diesen Assoziationshintergrund sensibilisiert werden, an den weite Bereiche von Liszts Klaviermusik und Symphonik appellieren.

<sup>30</sup> Ebd.

# Mit Goethe gegen die deutsche Nation? Franz Liszt und die Idee einer Goethe-Stiftung

Klaus Ries (Jena)

Political history as well as the historical development of music in the nineteenth century were characterised by ‘universalism’ and ‘nationalism’ as two categories of thinking. This paper explores the question of how the relationship of these two categories developed within Franz Liszt’s works and thought in reference to Johann Wolfgang Goethe. As will be shown, the emphasis shifted to nationalism as the major nineteenth century movement, away from the universalistic ideas of the Enlightenment that had still been dominant around 1800. Hence, the result was a rather biased reception of Goethe who was being used as an iconic figure of nationalism, which has had a lasting effect on our image of Goethe until today.

Der Titel mag auf den ersten Blick etwas seltsam anmuten: Mit Goethe gegen die deutsche Nation – geht dies überhaupt, gilt Goethe nicht vorrangig als deutscher, als nationaler Dichter, wie überhaupt die „Klassik“, so der allgemeine Tenor der Studien von Dieter Borchmeyer, in erster Linie eine ‚deutsche‘, ja: nationale Angelegenheit war?<sup>1</sup> Aber erstens steht ein Fragezeichen hinter dem Titel und zweitens kann man mit Goethe durchaus auch gegen die deutsche Nation sein; denn Goethe gilt nicht nur als nationaler Dichter, sondern auch und vor allem als Weltbürger. Von seinem ganzen Selbstverständnis her war er wohl sogar (wenn man überhaupt eine Prioritätenliste aufmachen möchte) zuerst Weltbürger und dann erst Deutscher; denn – und das ist das eigentlich Entscheidende – beides widersprach sich überhaupt nicht (noch nicht, muss man sagen): Man konnte zur Zeit Goethes, also in der Zeit um 1800, durchaus national und zugleich kosmopolitisch bzw. universalistisch sein.<sup>2</sup> Beide Einstellungen schlossen sich nicht nur nicht aus, im Gegenteil: Sie ergänzten sich geradezu kongenial! Das war das Erbe der Aufklärung und zugleich das Programm der Klassik und der Romantik, das noch sehr weit ins 19. Jahrhundert nachwirkte. Die ältere Forschung hat hier

<sup>1</sup> Vgl. Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche*, Weinheim 1998.

<sup>2</sup> Es wird hier, weil dies zu weit führen würde, kein Unterschied getroffen zwischen Universalismus und Kosmopolitismus; vgl. dazu Andreas Klinger: *Deutsches Weltbürgertum und französische Universalmonarchie. Napoleon und die Krise des deutschen Kosmopolitismus*, in: *Das Jahr 1806 im europäischen Kontext. Balance, Hegemonie und politische Kulturen*, hg. von dems., Köln 2008, S. 205-232; s. zu dem Themenkomplex auf breiter literarischer Basis Andrea Albrecht: *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800*, Berlin 2005.

allzu holzschnittartig und vereinfacht einen Ablöseprozess vom Kosmopolitismus der Aufklärung zum ‚modernen‘ Nationalismus des 19. Jahrhunderts, der sich bereits in der Zeit der Französischen Revolution und Napoleons vollzogen habe, beschrieben – eine Vorstellung, welche die neuere Forschung in vielfacher Hinsicht revidiert und differenziert hat.<sup>3</sup> Die Umbruchszeit um 1800 gilt heute vielmehr als eine Experimentierphase, als eine offene Ausgangslage, in welcher vieles noch unausgegoren nebeneinander existierte und ganz bewusst in dieser Offenheit gehalten wurde.<sup>4</sup> Diese Ergebnisoffenheit als Denkprinzip schlug sich auch im Verhältnis der beiden Kategorien Universalismus und Nationalismus nieder: Sie standen allerdings, wie man bei einigen Denkern nachweisen kann, nicht in einem unverbundenen Verhältnis zueinander, sondern waren aufeinander bezogen und es war keineswegs so, dass der Nationalismus bereits das universalistische Denken zu verdrängen begann. So lässt sich beispielsweise bei dem angeblich so großen Nationalpropheten Johann Gottlieb Fichte zeigen, dass seine berühmten vierzehn *Reden an die Deutsche Nation*, gehalten im Winter 1807/08 im Rundsaal der Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, von ihrer ganzen Anlage her nicht in erster Linie national oder gar nationalistisch ausgerichtet waren, sondern weiterhin das universalgeschichtliche Denken Fichtes, das er bereits in den zuvor als Vorlesung gehaltenen *Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters* (1804/05) ausgebreitet hatte, im Mittelpunkt stand.<sup>5</sup> Man kann es sogar noch etwas genauer fassen: In der Zeit um 1800 war der in Deutschland neu entfachte Nationalismus lediglich ein Mittel zur Erreichung des höheren, wie auch immer gearteten universalistischen Ziels. Universalismus und Nationalismus standen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Es war immer noch (wie seit der Zeit der Aufklärung) der Universalismus, der das Denken dominierte; der durch die Französische Revolution und die napoleonische Herrschaft ausgelöste Nationalismus diente vorerst lediglich als Katalysator des universalistischen Denkens, das ebenfalls durch die An- und Zumutungen einer französischen Universalherrschaft wiederbelebt und zusätzlich angefacht wurde.<sup>6</sup> Auch bei Friedrich Schiller, dem Weggefährten Goethes,

<sup>3</sup> Vgl. dazu mit den entsprechenden Forschungsreferaten die Beiträge in Tim Blanning/Hagen Schulze (Eds.): *Unity and Diversity in European Culture c. 1800*, Oxford 2006. Siehe dazu auch die weiterführende Rezension von Andreas Klinger in: *Sehepunkte* 9 (2009), Nr. 4.

<sup>4</sup> Dahinter steht die Vorstellung eines „langen 18. Jahrhunderts“ als des Zeitalters der sogenannten „ersten Moderne“; vgl. dazu, weil immer noch keine Synthese vorliegt, das Forschungsprogramm des Jenaer Forschungszentrums „Laboratorium Aufklärung“ auf der Website: fzla.uni-jena.de, Web, letzter Zugriff 01.01.2014.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Klaus Ries: *Johann Gottlieb Fichte zwischen Universalismus und Nationalismus*, in: *Die Vergangenheit der Weltgeschichte. Universalhistorisches Denken in Berlin 1800-1933*, hg. von Wolfgang Hardtwig/Phillip Müller, Göttingen 2010, S. 29-48.

<sup>6</sup> Vgl. auch zu Frankreich als universalistisch ausgerichteter politischer Wertgemein-

zeigte sich diese Konstellation. Sein berühmtes Gedichtfragment *Deutsche Größe* von 1802, das im späten 19. Jahrhundert eifertig nationalistisch überhöht wurde,<sup>7</sup> war ebenfalls noch ganz und gar durchdrungen vom universalistischen Denken; Schiller propagierte hier, wie die neuere Forschung zeigen konnte, „einen nationalistisch überformten Universalismus“<sup>8</sup> oder mit den Worten Conrad Wiedemanns:

Wo, wie im geschichtsphilosophischen Modell, Selbstauflösung des Staates und Aufgang des Vernunftreiches sich gegenseitig bedingen, besteht die paradoxe Möglichkeit, die politisch zerrüttete Nation [gemeint ist Deutschland, K.R.] zur fortschrittlichsten, ja zum Prototyp der moralischen (oder ästhetischen) Weltrepublik zu erheben.<sup>9</sup>

Man konnte demnach durchaus mit Goethe, der hier ganz ähnlich wie Schiller dachte (und auch nur als Chiffre für das Programm der Klassik steht), gegen die deutsche Nation sein – je nachdem, wie universalistisch man eingestellt war.

Auch in der Musikgeschichte stellen (wenn auch mehr aus kunsttheoretischer Perspektive) die beiden Kategorien „Nationalismus und Universalität“ – darauf hat vor allem Carl Dahlhaus immer wieder aufmerksam gemacht – die wichtigsten Eckpfeiler musikalischen Schaffens im ‚langen‘ 19. Jahrhundert dar. Und Dahlhaus beschreibt bei aller Komplexität dieser – wie er es nennt – „überaus verwickelte[n] Relation“ ein der Literatur und Philosophie um 1800 durchaus entsprechendes hierarchisches Verhältnis, wenn er festhält:

Das Verhältnis zwischen der Idee der Universalität, die zur Hinterlassenschaft der Klassik gehörte, und dem nationalen Charakter, mit dem man im 19. Jahrhundert die Musik, besonders die Oper zu durchdringen trachtete, ist niemals als Gegensatz verstanden worden. Universalität sollte durch Nationalität, nicht gegen sie erreicht werden.<sup>10</sup>

schaft Christian Jansen/Henning Borggräfe: *Nation, Nationalität und Nationalismus*, Frankfurt a.M. 2007, S. 118-126.

<sup>7</sup> Vgl. Friedrich Meinecke: *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, München/Berlin <sup>5</sup>1919, S. 58-61, für den es sich „hier um ein keusches Geheimnis unserer nationalen Geschichte handelt“, weil „hier der Gedanke der Nation in Deutschland einen neuen und tieferen Inhalt bekommen“ habe (S. 58f.).

<sup>8</sup> Georg Schmidt: *Staat, Nation und Universalismus: Weimar-Jena als Zentrum deutscher Identitätssuche im späten Alten Reich*, in: *Identitäten. Erfahrungen und Fiktionen um 1800*, hg. von Gonthier-Louis Fink/Andreas Klinger, Frankfurt a.M. 2004, S. 59.

<sup>9</sup> Conrad Wiedemann: *Deutsche Klassik und nationale Identität. Eine Revision der Sonderwegs-Frage*, in: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, hg. von Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1993, S. 560.

<sup>10</sup> Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 30.

Auch im Musikschaffen hatte also die Idee der Universalität oberste Priorität, ihre Erfüllung (eine universale Kunst zu schaffen) prägte das musikalische Schaffen im gesamten 19. Jahrhundert ganz wesentlich. Kaum ein Musiker, so wird man ohne Übertreibung sagen können, verkörperte den Versuch der Verbindung beider Elemente in seinem Schaffen so sehr wie der in Ungarn geborene, von Frankreich beeinflusste und in Deutschland wirkende Pianist und Komponist Franz Liszt, und interessanterweise tat er dies exakt mit Goethe im Rücken. Es stellt sich demnach die Frage, ob das Verhältnis von Universalismus und Nationalismus bei Franz Liszt tatsächlich noch mit demjenigen der Goethe-Zeit vergleichbar war oder ob sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht vielmehr eine Akzentverschiebung erkennen lässt, die den Übergang in die Moderne mit der Dominanz des Nationalen kennzeichnet. Dem will ich im Folgenden nachgehen.

Zunächst muss man sagen: Franz Liszt war in den 1840er Jahren tatsächlich mit der Absicht nach Weimar gekommen, um selbstredend das Erbe der Klassik anzutreten, das literarische Erbe Goethes und Schillers auf musikalischem Gebiet aus- und weiterzubilden.<sup>11</sup> Weimar diente ihm als Chiffre, Musik und Dichtung zu einer neuartigen Synthese, zum „Poème symphonique“, auszubilden: „Non pas Delendo [korrekt: delenda, K.R.] Carthago, mais Aedificanda Vimaria“ (nicht Karthago zerstören, sondern Weimar bauen), schrieb er 1844 an seine Geliebte Marie d’Agoult, und weiter: „Weymar était sous le feu Grand Duc Charles Auguste, une nouvelle Athènes, songeons aujourd’hui à construire la nouvelle Weymar.“<sup>12</sup>

Das „neue Weimar“ bauen, hieß so viel wie ‚klassische Literatur‘ und ‚Musik‘ zu einem neuartigen Kunstideal zu vereinen, einer nicht-sprechenden Kunst wie der Musik eine Sprache zu verleihen, oder die Idee – wie Dahlhaus es nennt – einer ‚redenden Musik‘ zu verwirklichen.<sup>13</sup> Durch die bewusste Anlehnung an den Kanon und das Programm der klassischen Literatur übernahm Franz Liszt auch intentional den universalistischen Bildungs- und Erziehungsanspruch der Klassik. Zugleich blieb er jedoch – wie in den Jahren zuvor (z. B. in seiner Pariser Zeit im Gefolge der Julirevolution) – nicht unbeeinflusst von den politischen Ereignissen der Zeit,<sup>14</sup> die sich in seiner frühen Weimarer Phase ganz im Banne der Revolution von 1848/49 und deren Doppelziel von ‚staatlicher Einheit und gesellschaftlicher Freiheit‘ befanden. Von daher stand sein Schaffen in Weimar von Anfang an im Spannungsfeld von Universalismus und

<sup>11</sup> Vgl. dazu grundlegend Detlef Altenburg: *Franz Liszt und das Erbe der Klassik*, in: *Liszt und die Weimarer Klassik*, hg. von dems., Laaber 1997, S. 9-32.

<sup>12</sup> Zit. nach ebd., S. 11.

<sup>13</sup> Carl Dahlhaus: *Lissts Idee des Symphonischen*, in: *Referate des 2. europäischen Liszt-Symposiums*, München/Salzburg 1981, S. 37.

<sup>14</sup> Knapp zum Einfluss des Saint-Simonismus auf Liszt vgl. Klaus Ries: *Die Einheit der Kunst. Franz Liszt zwischen Universalismus und Nationalismus*, in: *Liszt und Europa*, hg. von Detlef Altenburg/Harriet Oelers, Laaber 2008, S. 27-42.

Nationalismus.<sup>15</sup> Hier muss man allerdings gleich einschränkend hinzusetzen, dass Weimar für Liszt nicht der Lieblingssort war, an dem er unbedingt immer schon wirken wollte; ihn zog es vielmehr stets nach Wien, ins Zentrum der Musik, das jedoch in der 1848er-Revolution zu sehr zum Zentrum der Unruhen geworden war, sodass er sich gewissermaßen als Notlösung ins ruhige Weimar, „in eine Provinzstadt mit Erinnerungen“, begab.<sup>16</sup> Dennoch muss man das Programm, das Liszt in Weimar entfaltete, ernst nehmen und als authentisch ansehen; es soll hier nur vor einer Teleologie oder gar einem ‚Masterplan‘, den es so nie gab, gewarnt werden.

In Weimar entstand in der Folge die Idee der Errichtung einer Goethe-Stiftung, die bekanntlich nicht realisiert wurde, über die Franz Liszt jedoch aufgrund seines Konzeptes einer Symphonischen Dichtung so viele schriftliche Quellen hinterlassen hat, dass es möglich ist, seine politischen resp. nationalen und/oder universalistischen Ideen etwas genauer in den Blick zu nehmen. Vor allem sein voluminöses Buch *Exposé de la Fondation-Goethe à Weimar*, das 1851 auf Französisch erschien und vier Jahre später ins Deutsche übertragen wurde, stellt ein zeitgenössisches Dokument ersten Ranges dar, aus dem sich nicht nur das Verhältnis der beiden Kategorien Universalismus und Nationalismus, sondern auch ihre jeweiligen Implikationen herauslesen lassen. Im Folgenden sollen vor allem diese Schrift und die in ihrem Umfeld entstandenen kleineren Schriften zum Weimarer Wirken Liszts ideengeschichtlich analysiert werden.<sup>17</sup>

Die konkrete Idee zur Gründung einer Goethe-Stiftung taucht zum ersten Mal in einem Berliner Aufruf von Künstlern und Gelehrten im Juli 1849 auf und wird dann von Liszt anlässlich der Goethe-Säkular-Feierlichkeiten (les Fêtes de Goethe) Anfang September im *Journal des Débats* aufgegriffen, auf Helgoland zu einer umfangreichen, dem Weimarer Erbgroßherzog überreichten Denkschrift ausgearbeitet und sollte schließlich unter Ausnutzung der preußischen Unionspläne (die mit dem Erfurter Parlament die Revolution für kurze Zeit in den Thüringer Raum zogen) im Rahmen der Herder-und Goethe-Feiern am 28. August 1850 zu Goethes Geburtstagsjubiläum realisiert werden.<sup>18</sup> Dazu kam es jedoch nicht; denn abgesehen davon, dass der endgültige Vorschlag Liszts den Rahmen aller früheren Planungen sprengte (aus einer Kulturförderung des Weimarer Hofes mit einem Finanzierungsrahmen von 500 Reichstalern sollte am

<sup>15</sup> Vgl. dazu ebd.

<sup>16</sup> Dahlhaus: *Musik des 19. Jahrhunderts*, s. Anm. 10, S. 198.

<sup>17</sup> Alles sehr gut gebündelt in dem vorzüglich kommentierten dritten Band der von Detlef Altenburg herausgegebenen sämtlichen Schriften Liszts: Detlef Altenburg/Britta Schilling-Wang (Hgg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3: *Die Goethe-Stiftung. Les Fêtes de Goethe. De la Fondation-Goethe à Weimar. Das Septemberfest zur Feier von Carl August's hundertjährigem Geburtstag*, Wiesbaden/Leipzig/Paris 1997 (künftig: Liszt SS Bd. 3).

<sup>18</sup> Vgl. das kenntnisreiche Vorwort von Detlef Altenburg und Britta Schilling-Wang zur Edition in: Ebd., S. VII-XIII.