

Unverkäufliche Leseprobe



Annette Seemann

# Weimar

Eine Kulturgeschichte

C.H.Beck

**Annette Seemann**  
**Weimar**  
Eine Kulturgeschichte

464 Seiten, Gebunden  
ISBN: 978-3-406-63030-9

Weitere Informationen finden Sie hier:  
<http://www.chbeck.de/9324635>

### Franz Liszt: Neu-Weimar gegen Alt-Weimar

Im Herbst 1848 verlegte Franz Liszt seinen Wohnsitz nach Weimar. Sein bald bezogenes Quartier jenseits der Ilm, die Altenburg, wurde zu einem Treffpunkt europäischer Künstlerkreise. Es war, als habe sich der «zweite Hof», den das Goethehaus zu Lebzeiten des Dichters darstellte, neu inkarniert. Doch ebenso wie die «ménage» des Dichters mit Christiane Vulpius den Weimarer Bürgern ein Dorn im Auge gewesen war, erregte jetzt die illegitime Beziehung Liszts zu der noch verheirateten Carolyne zu Sayn-Wittgenstein Ärgernis. Die vornehmen Besucher der Altenburg waren als Bohemiens verschrien, denn die bodenständige, neuen Lebens- und Kunstformen abgeneigte Provinzialität der Alt-Weimarer stand im Widerspruch zu der avantgardistisch orientierten Weltläufigkeit der europäischen Besucher der Stadt: Auf der Altenburg verkehrten Hans von Bülow, Peter Cornelius, Hector Berlioz und Friedrich Smetana, der junge Geiger Joseph



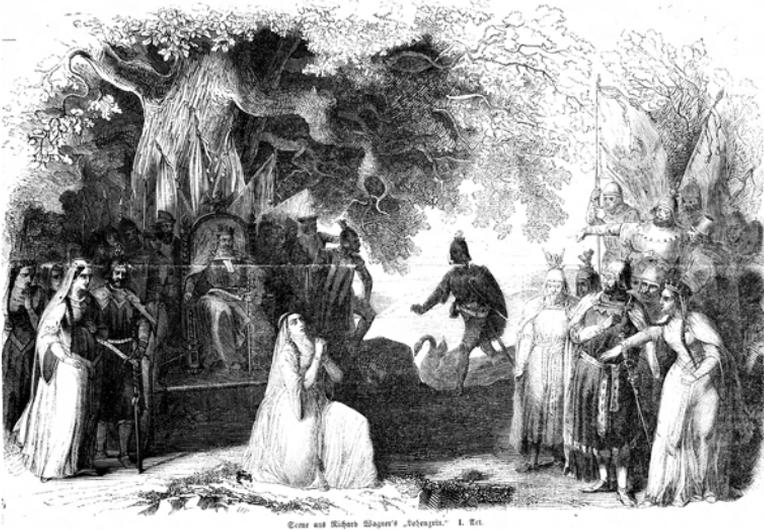
**Die Altenburg, Franz  
Lissts Weimarer Residenz  
von 1848 bis 1861**

Joachim sowie Maler, Bildhauer, Schauspieler und Dichter, Gustav Freytag ebenso wie Franz Grillparzer, Bettina von Arnim, Moritz von Schwind und August Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Letzterer, prominenter Wortführer des Vormärz und Dichter des Deutschlandlieds, in Breslau als Professor relegiert und steckbrieflich gesucht, gründete mit Liszt den – nur Männern vorbehaltenen – *Neu-Weimar-Verein*. Dieser markierte die Abspaltung vom «Alten Weimar» der Spießbürger. Hier war der dem Hof verbundene Gustav Adolf Schöll ein Wortführer.

Freilich war Liszts künstlerische Position aus Weimarer Perspektive widersprüchlich, da er einerseits die Goethe-Erbschaft für sich beanspruchte, sich damit also als Traditionalist definierte, andererseits Richard Wagner und viele andere höchst moderne Künstler nach Weimar brachte, was ihn, neben seiner eigenen Musiksprache, als Avantgardisten auswies. Überaus wichtig war in Weimar plötzlich die Pflege neuer und neuester Musik, etwa der von Hector Berlioz, der damals in Frankreich noch keinen Erfolg hatte – im März 1852 wurde dessen *Benvenuto Cellini* durch

Liszt aufgeführt. Doch auch Liszts Einfluss hatte klare Grenzen: Sein Versuch, den Großherzog zum Bau eines Festspielhauses zu überreden, in dem ausschließlich die Werke Wagners aufgeführt werden sollten – allen voran der *Ring des Nibelungen* –, scheiterte sowohl am fehlenden Geld des Großherzogs als auch an seiner Weigerung, einen einzelnen Künstler vor allen anderen auszuzeichnen. Wenig später konnte Wagner seinen Plan in Bayreuth realisieren.

Die Atmosphäre am Weimarer Theater war nicht immer spannungsfrei. 1852 kam es zu einer Krise, die sich am Konflikt über den Primat von Oper oder Schauspiel entzündete, widergespiegelt in der finanziellen Ausstattung beider Sparten. Sie brachte den damaligen Intendanten Ferdinand von Ziegesar beinahe zum Rücktritt, doch der Großherzog konnte ihn schließlich mit der Hilfe von Friedrich Hebbel und Franz Liszt zum Bleiben bewegen. Von Ziegesar hatte Hebbel als Dramatiker für das Weimarer Theater entdeckt und einen sehr modernen Spielplan entwickelt, der von Autoren des «Jungen Deutschland» bestimmt wurde, aber auch die «revolutionären» Stücke der Klassiker einschloss. Der Großherzog schrieb dem Schriftsteller Paul Heyse voller Stolz, zwar besuche nur ein kleiner Zuschauerkreis dieses Theater, man müsse aber bedenken, dass die Weimarer Bühne Deutschland zum Publikum habe.<sup>49</sup> Erneut kommt hier die symbolische, ja fast schon mythische Bedeutung Weimars zum Ausdruck. Hebbel, der 1857 zu ersten Vorgesprächen am Hoftheater in Weimar eingetroffen war, galt schon bald als der bedeutendste deutsche Dramatiker seiner Generation. 1861 konnte er hier die ersten beiden Teile seiner *Nibelungen*-Trilogie zur Uraufführung bringen. Zwischen ihm und Wagner bestand ein Konkurrenzverhältnis, da dieser schon von 1848 bis 1852 am selben Stoff, seinem *Ring des Nibelungen*, gearbeitet hatte, was Hebbel auch wusste. Dies führte zur gegenseitigen Verdammung der Werke, obwohl es sich bei dem einen um ein Drama, bei dem anderen um eine Oper handelte. Der Konflikt förderte indes die starke öffentliche Rezeption des Theaterstücks: Bis zu seinem Tod drei Jahre nach der Urauf-



Szenenbild der Weimarer *Lohengrin*-Uraufführung von 1850, Holzschnitt

führung der *Nibelungen* blieb Hebbel der gefeierte Dramatiker Deutschlands. 1876 jedoch konnte Wagner in Bayreuth seinen *Ring* aufführen und war auf lange Sicht der strahlende Sieger in diesem künstlerischen Wettstreit um einen literarischen Stoff, der identitätsstiftend für die Deutschen war. Mit Wagner siegte zugleich die Gattung Musiktheater in Deutschland – die Weimarer Aufführungen durch Liszt trugen entscheidend zu diesem Durchbruch bei.

Am 28. August 1850, dem 101. Geburtstag Goethes, dirigierte Liszt die Uraufführung von Wagners *Lohengrin* in Weimar. Dank der Eisenbahnanbindung konnten diesem Ereignis Gäste aus aller Welt (London, Paris und Brüssel jedenfalls) beiwohnen. Die musikalischen Möglichkeiten waren freilich höchst unzulänglich: Mit nur neununddreißig Musikern musste Liszt auskommen. Dennoch war er von Wagner autorisiert worden. Liszt wusste genau um die Unzulänglichkeit des Unterfangens, konnte mit einer nur schwach besetzten Choristenschar rechnen, hatte zu wenige Statisten, und insgesamt war das provinzielle Ensemble

überfordert. «Eine ganze Anzahl von Mitgliedern des Theaters ist vom Alter geschwächt», schrieb er an Maria Pawlowna, «in den Dürftigkeiten des Provinzbetriebes versauert, ohne eine Ahnung davon, was anderwärts getan und geleistet wird, zufrieden, wenn sie ihres Abendbrotes sicher ist, während es an jungen Leuten fehlt, die einen Namen zu erobern haben, Vergleiche anstellen können und sich von jener Glut beseelt fühlen, ohne die es fast besser ist, überhaupt nichts anzufangen.»<sup>50</sup> Doch diese eindringliche Beschreibung bewirkte keinerlei Aufstockung der Orchestermusiker.

Trotzdem bekehrten sich selbst die Weimarer allmählich zu Wagner und erkannten, wie viel glanzvoller das von auswärts zu den Aufführungen anreisende städtische Publikum seit Liszts Ankunft geworden war. So war eine «silberne Zeit» angebrochen, die sich gewiss in vielem von der goldenen der Klassik abhob, ihr in der Musikpflege aber mehr als ebenbürtig war. Das Orchester wurde konsequent vom Maestro geschult und zu einem Spiel voller Verve angeregt. Und wenn sich in Liszt auch kein Goethe redivivus erkennen ließ, so setzte er doch die große kulturelle Tradition Weimars fort. Die Zeit der universalen Gelehrsamkeit, für die Goethe auch gestanden hatte, war inzwischen vorbei, und in Liszt begegnete man dem neuen Typus eines hochgebildeten, weltläufigen Virtuosen.

Am Beispiel der Symphonischen Dichtungen, die Liszt in Weimar «erfand» (prominentestes Beispiel ist die *Faust-Symphonie*), lässt sich ein besonderer Wandel feststellen: Beseelt von dem Wunsch, die klassische Zeit auch durch die Schaffung moderner Kompositionen wiederzubeleben, wurde die neue Gattung erfunden. Dass sich der Faust-Stoff darüber hinaus für das Musiktheater anbot, war ein Glücksfall für Weimars Ambitionen, den Nimbus seiner Dichter-Heroen auf den Musikbetrieb einer neuen Zeit zu übertragen: *Faust*-Opern wurden im 19. Jahrhundert ein modisches Erfolgsprodukt. Charles Gounod (*Margarete*<sup>51</sup>), Hector Berlioz (*La damnation de Faust*; das Libretto basiert auf Gérard de Nervals *Faust*-Übersetzung), Arrigo Boito (*Mefistofele*<sup>52</sup>) und Ro-



**Richard Wagner, porträtiert  
von Hans Heinrich Orell,  
Lithographie, um 1850**

bert Schumann mit seinen zwischen Kantate, Oratorium und Chor-Symphonie changierenden, auf dem zweiten Teil des Faust basierenden *Faust-Szenen* von 1848 sind hier zu nennen.<sup>53</sup> Goethe sollte, wenn schon nicht als gelesener Autor, so doch vermittelt durch Musik und bildliche Darstellungen, die ganze Welt erobern wie schon zuvor der viel volkstümlichere Schiller. Nicht zu vergessen: Auch Schillers Ode *An die Freude* war von Beethoven – den Liszt bewunderte – in eine andere, international gültige Kunstsprache überführt worden.

Doch die Spannungen zwischen Liszt und «Alt-Weimar» hielten an. 1858 kam es anlässlich seiner Präsentation des musikalischen Lustspiels *Der Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius zu einem großen Theaterskandal. Es handelte sich um eine handfeste Intrige, angezettelt vom Schauspiel-Intendanten Dingelstedt, der die Erfolge der Musiksparte unter Liszt nicht ertragen konnte: Das Stück wurde von Dingelstedts Anhängern ausgepfiffen, Franz Liszt legte sein Amt nieder, und die Konflikte konnten auch durch den Großherzog nicht mehr bereinigt werden, der – wie leider öfter – unentschlossen agierte. Sich gegen Dingelstedt



**Hector Berlioz,  
porträtiert von Richard  
Lauchert, 1855**

zu stellen, wagte er nicht, stand doch Weimars Ruhm als Stadt des Sprechtheaters auf dem Spiel. Der Skandal war Anlass, nicht aber eigentlicher Grund für Liszts Rückzug aus Weimar. Vielmehr war er von den antimodernen Alt-Weimarern an der Staatsspitze jahrelang bei seiner Arbeit behindert worden. Auch gab es keinen ausreichenden Etat für die beiden Sparten Sprech- und Musiktheater, so dass die Verteilungskämpfe den Künstler auf lange Sicht demotivierten.<sup>54</sup> Im August 1861 legte Liszt sein Amt als Kapellmeister nieder und verließ die Stadt, um in Rom Carolyne zu heiraten, was fehlschlug. Erst im August 1867 kehrte er für einen Besuch nach Weimar zurück; 1869 schließlich richtete ihm der Großherzog einen Sommerwohnsitz in der Weimarer Hofgärtnerei ein.

Franz Liszt war nicht der einzige, der in Weimar scheiterte. Hoffmann von Fallersleben gehörte zu den zahlreichen Künstlern, die Großherzog Carl Alexander gerne an Weimar gebunden hätte. Er beauftragte ihn mit der Herausgabe eines *Weimarisches Jahrbuches für deutsche Sprache, Literatur und Kunst*, was als zaghaf-

ter Versuch angesehen wird, Liszts Idee der *Fondation Goethe*, einer in Weimar ansässigen Nationalstiftung für alle Kunstsparten und Akademie für deutsche Geschichte und Literatur, wenigstens in Ansätzen zu verwirklichen. Fallersleben als Liberaler musste sich ebenso wie Liszt gegen ständige Intrigen wehren und verließ daher nach sieben Jahren des Aufenthalts 1860 die Ilmstadt. An diesem Beispiel zeigt sich die xenophobe Tendenz der eingesessenen Hofleute. «Fremde», egal wie kreativ und bekannt sie auch waren, wurden wieder abgestoßen, im Interesse der Erhaltung eigener Macht.

Noch vor seinem Weggang aus Weimar hatte Liszt großen Anteil an der Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV) am 7. August 1861, in dem auch Wagner, Peter Cornelius und Hans von Bülow Mitglieder werden sollten. Carl Alexander übernahm das Protektorat, Liszt wurde Ehrenpräsident. Der Verein hatte musikpolitische, künstlerische und soziale Ziele, vor allem kämpfte er für Aufführungen neuer und neuester musikalischer Werke, initiierte eine ausgedehnte Vortragstätigkeit und die Unterstützung von in Not geratenen Musikern und Komponisten sowie deren Familien. Die Musikfeste des ADMV zogen Besucher von überall an. Besonders im Mai 1870, zur vorgezogenen Zentnarfeier von Beethovens Geburtstag, hatte die Tonkünstlerversammlung in Weimar großen Zulauf. Sie spielte bis weit in das 20. Jahrhundert hinein eine bedeutende Rolle in der deutschen Musikkultur. Der Verein konnte bis 1937, als er unter dem Druck der nationalsozialistischen Regierung aufgelöst wurde, siebenundsechzig Versammlungen abhalten. Diese mehrtägigen Veranstaltungen, bei denen Werke der Mitglieder (ur)aufgeführt wurden, setzten Glanzlichter im deutschen Musikleben, und in Weimar fanden zahlreiche dieser Versammlungen statt (1861, 1870, 1884, 1920 und 1936). Der Verein edierte auch die Gesamtausgabe der Werke Franz Liszts und gründete das Weimarer Liszt-Museum, das zunächst auch als Archiv des ADMV diente. Die Bestände liegen heute im Goethe- und Schiller-Archiv sowie im Archiv der Musikhochschule Franz Liszt.



**Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar, 1884**

Im Jahr 1872 verwirklichte Großherzog Carl Alexander endlich eine noch auf Anna Amalia zurückgehende Idee zur Gründung einer Orchesterschule, für die sich Franz Liszt seit 1850 stark gemacht hatte. Am 24. Juni 1872, dem Geburtstag des Herrschers, war es so weit: Die erste deutsche Orchesterschule wurde eröffnet. Direktor wurde, auf Vorschlag Liszts, Carl Müllerhartung, der seit 1863 als Professor für Musik in Weimar lehrte, 1866 eine Singakademie ins Leben rief und ab 1869 die Hofkapelle leitete. Synergien zwischen beiden Instituten förderten das äußerst rege Musikleben Weimars im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Häufige Namensänderungen der Orchesterschule in den ersten Jahrzehnten und Profilverlagerungen spiegeln die ständig neuen Anforderungen wider, denen die Schule ausgesetzt war: Kurz nach der Gründung bildete sie bereits nicht mehr nur Orchester Musiker, sondern auch Virtuosen und Dirigenten aus, und neben jungen Männern bald auch Damen, zumindest in den Fächern Klavier und Gesang. Eine vorbereitende Kinderklasse wurde ebenfalls eingerichtet. 1885 folgte eine Opernschule, 1889 kam noch eine Theaterschule hinzu, wobei diese Sparte zur Jahrhundert-

wende wieder aufgegeben wurde. Belebt wurde die Musikszene Weimars auch durch die regelmäßigen Sommeraufenthalte Liszts in Weimar zwischen 1869 und 1886.

In der Ära nach Liszt florierten Musik und Theater in Weimar weiter, aber meist ohne den bisherigen provozierenden Glanz. Auf Franz Dingelstedt folgte 1867 August von Loën im Amt des Schauspiel-Intendanten. Er besaß zwar keine Theatererfahrung, war jedoch umfassend gebildet und letztlich ein Glücksgriff, da er nicht nur das klassische Weimar-Repertoire pflegte, sondern auch zahlreiche Ideen gemeinsam mit dem Großherzog entwickelte, die der Volksbildung dienten, zum Beispiel preiswerte Theaterabonnements und Schülerförderung.<sup>55</sup> Loëns Tod 1887 löste daher auch in der Bevölkerung Betroffenheit aus. Ihm folgte Hans Bronsart von Schellendorf im Amt, einst Schüler Liszts, ausgewiesener Dirigent in Leipzig und Berlin, später Theaterintendant in Hannover. Obwohl sein Interesse in erster Linie der Musikpflege galt, ließ er auch anspruchsvolle moderne Dramen inszenieren, beispielsweise von Gerhart Hauptmann und Heyse, Ibsen und Strindberg. Im musikalischen Bereich zeichnete sich Weimar unter ihm weiterhin durch Aufführungen neuester Werke aus: Zu nennen sind hier vor allem die Uraufführung von Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel* Weihnachten 1893 sowie weitere vielbeachtete Dirigate des jungen Richard Strauss, der zwischen 1889 und 1894 als Zweiter Hofkapellmeister (nach Eduard Lassen) amtierte. In Weimar wurden auch die ersten Meisterwerke des Komponisten uraufgeführt, die Oper *Guntram* (1894), die Sinfonischen Dichtungen *Don Juan* und *Macbeth* sowie *Tod und Verklärung*. In der Ära von Strauss präsentierte sich Weimar zum dritten Mal im 19. Jahrhundert, nach der Ära Hummels und der Liszts, als Zentrum nicht nur der deutschen, sondern auch der europäischen Musikpflege.<sup>56</sup>

Nach dem Tod der Großherzogin Sophie am 23. März 1897, die oft private Geldmittel für besondere Aufführungen zur Verfügung gestellt hatte, gingen die Impulse, die Theater und Oper weit über

die Stadt hinaus ausgesendet hatten, zurück. Der Großherzog, altersmüde geworden, stand Reformen nun immer skeptischer gegenüber.

[...]