

Rainer KLEINERTZ (Detmold/Paderborn)

Liszt und Wagner: Kaum ein Thema scheint so bekannt, beinahe ‚abgegriffen‘, und ist doch in manchen Punkten so wenig aufgearbeitet und zugleich so sehr von Vorurteilen geprägt. Mehr noch als für das kompositorische Schaffen — wo es oft genug nur um die ‚Patentrechte‘ für Motive geht — gilt dies für die Schriften. Hier reicht die Skala hartnäckiger Vorurteile vom Vorwurf, Liszts Schriften über Wagner seien unlesbar (ist *Oper und Drama* ‚lesbar‘?), bis hin zu der Behauptung, Liszt habe Wagners Zürcher Kunstschriften nicht verstanden, ja gar nicht verstehen können¹. Unabhängig von der Frage, in welchen Punkten und aus welchen Gründen die Kunstanschauung Liszts von der Wagners abweicht, ist es aber jedenfalls eine unleugbare Tatsache, daß Liszt mit seinen Schriften über Wagner, verbunden mit den Weimarer Aufführungen, zu Beginn der 1850er Jahre ein breites Interesse für die Opern Wagners hervorrief. Ein Zeitgenosse, August Wilhelm Ambros, urteilte im Rückblick:

„So kann man auch sagen, daß Liszt mit seinem Buche über ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘ den Weg für Richard Wagner gebahnt hat. Brillant in der Darstellung, voll warm zustimmender Begeisterung, mit wohlgewählten Notenbeispielen illustriert, wirkte das Büchlein, was Wagner selbst mit seinen zahlreichen Büchern nicht vermocht. Die Welt horchte auf, es war, als sei von den wirklichen Schönheiten jener Werke nun erst der Vorhang weggezogen worden; der Erfolg war jetzt rasch und trotz leidenschaftlich widersprechender Stimmen allgemein.“²

Paradoxerweise führte für Wagner aber gerade der Erfolg zu einem Dilemma: Man brachte diese Werke in Verbindung mit seinen bereits erschienenen Schriften *Die Kunst und die Revolution* (Leipzig 1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig 1850) und bald darauf auch mit *Oper und Drama* (Leipzig 1852 [recte 1851]) und zeigte vermeintliche Widersprüche oder Übereinstimmungen auf. Dies zwang Wagner ungewollt zu erneuter schriftstellerischer Tätigkeit in Form einer *Mitteilung an meine Freunde*, in der er — vor dem Hintergrund von *Oper und Drama* — eine Interpretation seiner Romantischen Opern leistete, die alle Brüche verdeckt, in Hinsicht auf die Kompositionstechnik beispielsweise durch die allmähliche ‚Ausbreitung des Motivgewebes über das Drama‘³. Daß diese *Mitteilung* in manchen Punkten auch eine versteckte Polemik gegen Liszt enthält, wird weiter unten zu zeigen sein.

Die Schriften Franz Liszts über Richard Wagner betreffen insgesamt vier Werke: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer* und *Rheingold*, sie umfassen also alle drei Romantischen Opern Wagners sowie einen Ausblick auf die erst mehr als 20 Jahre später realisierte Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*⁴. Zum besseren Verständnis sei hier zunächst die Entstehung und Veröffentlichung dieser Aufsätze skizziert:

Der Feuilleton-Artikel *Le Tannhaeuser* von 1849 wurde von Liszt im Anschluß an die von ihm geleitete Weimarer Erstaufführung am 16. Februar 1849

verfaßt, welche zugleich die erste Aufführung dieses Werkes außerhalb Dresdens war. Mit diesem Aufsatz, der am 18. Mai 1849 in der Pariser Tageszeitung *Journal des Débats politiques et littéraires* erschien, wollte Liszt nicht nur auf dieses Werk, sondern auch auf sein Weimarer Wirken hinweisen und zugleich die Förderung der Kunst durch den Weimarer Hof idealtypisch darstellen. Durch Wagners Beteiligung am Dresdner Mai-Aufstand 1849, seine Flucht und unvorhergesehene Ankunft in Paris im Juni erhielt dieser Artikel allerdings den Anschein, Liszt wolle hier gezielt auf eine Aufführung des *Tannhäuser* in Paris hinarbeiten, was die eigentliche Intention Liszts in den Hintergrund treten ließ.

In der folgenden Zeit schien Wagners Wirken nicht nur in Deutschland beendet zu sein, sondern es zerschlugen sich auch alle Hoffnungen auf Aufführungen im Ausland. Verzweifelt schrieb er am 21. April 1850 an Liszt: „Lieber, soeben las ich etwas in der partitur meines Lohengrin — ich lese sonst nie in meinen arbeiten. Eine ungeheure sehnsucht ist in mir entflammt, dieß werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine bitte an das herz: Führe meinen Lohengrin auf! *Du bist der Einzige*, an den ich diese bitte richten würde: niemand als Dir vertraue ich die creation dieser oper an: aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster ruhe. Führe sie auf, wo Du willst: gleichviel wenn es selbst nur in Weimar ist: ich bin gewiß, Du wirst alle möglichen und nöthigen mittel dazu herbeischaffen, und man wird Dir nichts abschlagen. Führe den Lohengrin auf und laß sein inslebetreten *Dein* werk sein.“^{4a} Dieser Brief zerstreute Liszts Bedenken, ein Werk dieser Größenordnung an der kleinen Weimarer Bühne uraufzuführen, wie er sie 1849 bei erstem Studium der Partitur noch geäußert hatte. Er beschloß kurzerhand, die Uraufführung mit in die bereits bestehende Planung für die Herder- und Goethe-Feiern vom 25. bis 28. August 1850 aufzunehmen. Am 25. August, dem Geburtstag Herders, wurde dessen Standbild eingeweiht, das erste Denkmal in Weimar für einen der großen Männer, die in dieser Stadt gewirkt haben. Drei Tage später, an Goethes Geburtstag, sollte Liszts Projekt einer Goethe-Stiftung ins Leben treten und am Abend desselben Tages Wagners *Lohengrin* als Festoper und zugleich als Paradigma eines neuen Kunstideals uraufgeführt werden. Neben der Neuartigkeit des Werkes waren wohl vor allem die mangelnden darstellerischen Fähigkeiten des Tenors Carl Beck, der den Lohengrin sang, sowie der zu schwach besetzte Chor und die zu kleine Bühne der Grund dafür, daß *Lohengrin* bei der Uraufführung zwar beifällig, aber doch nicht mit dem durchschlagenden Erfolg aufgenommen wurde, wie ihn *Tannhäuser* in Weimar erlebt hatte. Noch im September verfaßte Liszt einen Aufsatz über dieses Werk, in dem er *Lohengrin* als entscheidenden Schritt zum musikalischen Drama feierte. Das französische Manuskript schickte er Wagner und bat ihn um eine Übersetzung, die dann — da Wagner mit der Arbeit an *Oper und Drama* beschäftigt war — von Karl Ritter (teilweise unter Mitarbeit von Hans von Bülow) angefertigt und von Wagner redigiert wurde. In dieser Form erschien der Artikel am 12. April 1851 in der *Illustrierten Zeitung* in Leipzig.

Für den Buchdruck erfuhr das französische Original des *Lohengrin*-Aufsatzes einige Zusätze, und der Bericht über *Les Fêtes de Herder et de Goethe à*

Weymar, der bereits im Oktober 1850 im *Journal des Débats* erschienen war, wurde als Einleitung vorangestellt. Darüber hinaus griff Liszt eine Anregung der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein auf und fügte einen *Tannhäuser*-Aufsatz hinzu, dessen erstes Kapitel dem *Tannhäuser*-Feuilleton von 1849 entspricht. Die übrigen drei Kapitel verfaßte er neu, gemeinsam mit der Fürstin. Die isolierte Betrachtung einzelner Stellen aus Briefen der Fürstin an Liszt, die erstmals Peter Raabe anführte⁵, hat zu dem Fehlschluß verleitet, diese drei Kapitel seien von ihr allein verfaßt worden und sie habe sich mit deren Veröffentlichung gegenüber Liszt durchgesetzt. Dem ist entgegenzuhalten, daß es eine Reihe anderer Faktoren gab, die Liszt zu dieser Erweiterung seines Bandes veranlaßten: zunächst seine Beschäftigung mit Berlioz' *Harold en Italie*, dann ein Aufsatz von Theodor Uhlig über die *Tannhäuser*-Ouvertüre, in dem Uhlig — der bereits das Manuskript von *Oper und Drama* kannte^{5a} — unter Berufung auf Wagner der Instrumentalmusik die Fähigkeit zu bestimmtem Ausdruck abspricht⁶, ferner ein Aufsatz von Adolf Stahr, in dem dieser die Lösung des dramatischen Konflikts im *Lohengrin* kritisiert⁷, und — vielleicht entscheidend — Wagners Diffamierung seiner bisherigen Werke als „abgelegte Schlangenhaut“ in einem Brief an Stahr⁸, dessen Inhalt Liszt bekannt wurde. Nicht übersehen werden darf in diesem Zusammenhang, daß Liszt im zweiten Kapitel an Hand einer eingehenden Analyse der *Tannhäuser*-Ouvertüre, die unmöglich die Fürstin geleistet haben kann, sich dezidiert mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumentalmusik auseinandersetzt und hierbei erstmals zu einer Beschreibung des Prinzips ‚symphonischer Dichtung‘ gelangt. Wie sehr sich Liszt der Eigenständigkeit seines Standpunktes gegenüber Wagner bewußt war, macht ein Brief an den Verleger Heinrich Brockhaus deutlich, in dem Liszt darauf hinweist, die Hinzufügung des *Tannhäuser*-Aufsatzes gebe eine umfassendere Vorstellung von Wagners Genie „et de ma conception de ses ouvrages“⁹. Liszt versuchte jedoch, jeden Anschein von Polemik zu vermeiden, indem er eine kurze Vorbemerkung voranstellte, die den Eindruck erwecken sollte, alle vier *Tannhäuser*-Kapitel seien bereits 1849 veröffentlicht worden: „Da es uns, als wir von *Lohengrin* sprachen, unmöglich war, nicht zu wiederholtem Mal eine andere, gleichermaßen bemerkenswerte und bedeutende Oper desselben Komponisten, *Tannhäuser*, zu erwähnen, und diese erst auf zwei Bühnen Deutschlands aufgeführt wurde, denken wir, daß diejenigen, welche einiges Interesse daran gefunden haben, dem poetischen und dem musikalischen Faden des *Lohengrin* zu folgen, vielleicht auch Dichtung und Musik des *Tannhäuser*, beide nicht weniger schön, kennenlernen möchten. Wir glauben daher, das Gemälde, welches wir zu entwerfen versucht haben, zu vervollständigen, indem wir hier einige Zeilen wiedergeben, die wir schon im Jahre 1849 im *Journal des Débats* veröffentlicht hatten.“¹⁰ Zugleich macht Liszt in dieser Vorbemerkung deutlich, daß *Tannhäuser* schon nicht mehr die letzte Stufe der Kunst repräsentiert.

Erst 1853 ist dann wieder von einem Aufsatz über Wagner die Rede, bezeichnenderweise hervorgerufen durch Wagners programmatische Erläuterun-

gen zum *Lohengrin*-Vorspiel und zur Overtüre zum *Fliegenden Holländer*¹¹. Der geplante Aufsatz über den *Fliegenden Holländer* entstand in der veröffentlichten Form wohl jedoch erst 1854. Er wurde für Liszt zum Anlaß, in einer Serie von 12 Artikeln, die im Laufe des Jahres 1854 in der *NZfM* erschienen, einen Abriss der Operngeschichte zu liefern, der insbesondere in der historischen Bewertung Meyerbeers eine zwar unausgesprochene, aber doch bewußte und eindeutige Gegenposition zum ersten Teil von *Oper und Drama* darstellt. Am deutlichsten wird dies in dem Aufsatz *Scribe's und Meyerbeer's Robert der Teufel* formuliert:

„Die Wagner'sche Schule, sicherer fußend auf seiner künstlerischen Thätigkeit, als auf seinen theoretischen Werken, obgleich seine literarische Feder viel dazu beigetragen hat, veraltete Vorurtheile zu vernichten, ist noch zu jung, als daß man eine Meinung über ihre weitere Bestimmung feststellen und ahnen könnte, in welchen Vorzügen ihre Größe bestehe und welche Fehler ihre Umwandlung nöthig machen werden. Denn die Kunst steht nie still und hält sich unter manchen Formen nur wie unter Zelten auf, die man auf der Bahn des Ideals errichtet und abbricht. Das aber kann man seit dem Entstehen dieser Schule mit guten Gründen behaupten, daß es eben so unmöglich geworden ist, Werke von dauernder Lebensfähigkeit nach dem Muster Meyerbeer's und Scribe's zu bilden und durchzusetzen, als es nach dem ersten Erscheinen des Robert unmöglich war, Opern nach jener früheren Form zu schaffen. Die Darstellung von Charakteren, diese erste Bedingung der Vollkommenheit für die Tragödie, wird es fortan auch für das musikalische Drama sein. Die in das Bereich der Musik verpflanzte Schilderung von Charakteren macht die Wiedergeburt und Schöpfung eines declamatorischen Styls unumgänglich nothwendig. Außer der Handlung manifestirt sich der Charakter auf der Bühne durch das Wort. Darum legt Wagner so außerordentlichen Werth auf die intrinseke Schönheit der Operndichtung.“¹²

Abschließend bleibt noch der kurze *Rheingold*-Artikel zu nennen, der am 1. Januar 1855 ebenfalls in der *NZfM* erschien. Dieser ‚Zuruf‘, der mit Schillers *Columbus*-Gedicht „Steure, muthiger Segler!“ endet, hat — wäre er nicht so oft mißverstanden worden, möchte man sagen: selbstverständlich — ganz anderen Charakter und Intentionen als die Aufsätze über die damals bereits aufgeführten Romantischen Opern Wagners. Dieser Neujahrsartikel öffnet die historisch ausgerichtete Folge von Opernschriften auf die Zukunft und ist in Stil und Umfang offensichtlich an Schumanns Artikel *Neue Bahnen*¹³, mit welchem Schumann auf Johannes Brahms hinweist, orientiert. (Es ist nicht bekannt, daß Schumanns Artikel, der nicht einmal halb so lang ist wie der Liszts, je den Vorwurf erfuhr, für seinen Gegenstand zu kurz zu sein!)

Die bisherigen Ausführungen lassen erkennen, daß sich die Schriften Liszts über Wagner in zwei Gruppen teilen:

- 1) die Aufsätze über *Tannhäuser* und *Lohengrin*, die in den Jahren 1849 bis 1851 entstanden und im September 1851 in französischer Sprache gemeinsam in Buchform erschienen;
- 2) der Aufsatz über den *Fliegenden Holländer* sowie der *Rheingold*-Artikel, die 1854 (bzw. am 1. 1. 1855) in der *NZfM* erschienen, in Zusammenhang mit elf vorangehenden Aufsätzen Liszts über Opern und Schauspielmusiken, und zwar ausschließlich in deutscher Sprache.

Die Zäsur von drei Jahren zwischen beiden Gruppen ist weitaus bedeutsa-

mer, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. In diesem Zeitraum vollzog sich zunächst eine wesentliche Veränderung in der Wagner-Rezeption: Nachdem bis 1852 *Tannhäuser*, dessen Uraufführung immerhin bereits 1845 stattgefunden hatte, nur in Dresden und Weimar erklingen war und *Lohengrin* überhaupt nur in Weimar, kamen sie in den folgenden Jahren an einer Vielzahl von Bühnen zur Aufführung. *Tannhäuser* wurde 1852 in Schwerin, Breslau, Freiburg und Wiesbaden aufgeführt, 1853 in Frankfurt, Riga, Leipzig, Posen, Darmstadt, Hamburg, Königsberg und Köln; *Lohengrin* 1853 in Königsberg und Wiesbaden, 1854 in Leipzig, Schwerin, Frankfurt, Darmstadt und Breslau. Darüber hinaus erwarben laut Wagners Aufstellung vom November 1853¹⁴ 13 weitere Theater die Aufführungsrechte für *Tannhäuser*. In Weimar kamen 1853 innerhalb einer Woche *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* zur Aufführung. Im selben Jahr wurde Carl Alexander Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, was Liszt Anlaß gab zu neuen Hoffnungen, sein Projekt einer Goethe-Stiftung endlich verwirklicht zu sehen, und zugleich auch die Möglichkeit einer Amnestie für Wagner in greifbare Nähe rücken zu lassen schien.

Neben diesen äußeren Ereignissen waren die Jahre von 1851 bis 1854 aber auch gerade für die künstlerische Entwicklung sowohl Wagners als auch Liszts von entscheidender Bedeutung. Wagner veröffentlichte im Winter 1851/52 *Oper und Drama* sowie seine *Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort*. 1851 entstand der Plan zu einer Tetralogie (Wagner spricht von drei Dramen und einem Vorspiel)¹⁵, deren Dichtung er 1853 privat in 50 Exemplaren drucken ließ. 1854 beendete Wagner die Komposition des *Rheingolds*, dessen Partitur Liszt Ende des Jahres erhielt. Für Liszt nahm in derselben Zeit die Idee der Symphonischen Dichtung immer konkretere Formen an, angeregt nicht zuletzt durch Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre sowie Berlioz' *Harold en Italie* (dieses Werk wurde in Weimar im April 1851 aufgeführt). Mit beiden Werken setzte sich Liszt auch in seinen Schriften auseinander: mit der Ouvertüre Wagners 1851 im zweiten Kapitel seines *Tannhäuser*-Aufsatzes, mit *Harold en Italie* in seinem großen Aufsatz über *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, dessen Entstehung bis 1851 zurückreicht und 1854 wohl im wesentlichen abgeschlossen war. Soweit der Kontext, ohne den Entstehung und Aufnahme der Schriften Liszts über Wagner in vielen Punkten unverständlich bleiben.

Bedingt durch die geradezu magische Wirkung des Namens „Liszt“, erfuhren diese Schriften von Anfang an eine Resonanz, wie sie für Werkbesprechungen untypisch war. So wurde das *Tannhäuser*-Feuilleton von 1849 nicht allein bereits zwei Tage später in der *France Musicale* nachgedruckt, sondern gleich am folgenden Tag, dem 19. Mai 1849, erschien in der Tageszeitung *Le Charivari* eine satirische Replik, deren Umfang und Inhalt erkennen lassen, welche Bedeutung man Liszts Feuilleton beimaß. Der ungenannte Verfasser weist zunächst die ‚Gerüchte‘ zurück, Liszt vertone gerade die Proklamationen Kossuths oder habe auf eigene Kosten ein Husarenregiment ausgehoben, an dessen Spitze er gegen Österreich kämpfe. Liszt ziehe vielmehr die bescheidene Stellung als Hi-

storiograph des Weimarer Hofes vor und berichte über die Aufführungen des „Grand-Théâtre de Weymar“. Abschließend wird dann die Sorge zum Ausdruck gebracht, Liszts Artikel ziele auf eine Aufführung des *Tannhäuser* in Paris, ein Aspekt, der nachträglich — nach Wagners Flucht aus Deutschland — durchaus aktuell wurde, wie auch aus einem Brief Wagners an Liszt vom 5. Juni 1849 aus Paris hervorgeht:

„Kurz nach dem Erscheinen Deines Artikels erfolgte nun meine Ankunft in Paris: wir wissen am besten, daß dies ein Zufall war, und am wenigsten hättest Du an diesen Zufall gedacht, als Du den Artikel schriebest und absandest. Dieser Zufall hat aber meiner Stellung in Paris sogleich eine ganz bestimmte Farbe gegeben, und — unser Freund Meyerbeer sieht diese Farbe so schwarz als nur irgend möglich! O, bester Liszt, über diesen Mann mußst Du Dir noch vollkommen klar werden!“¹⁶

Es ist kein Zufall, daß in diesem Kontext gleich der Name Meyerbeer fällt: Erst wenige Wochen vorher, am 16. April 1849, war Meyerbeers *Le Prophète* nach langer, auch publizistischer Vorbereitung mit ungeheurem Erfolg uraufgeführt worden, und angesichts des französischen Tantiemen-Systems mußte Meyerbeer sehr daran gelegen sein, daß das Interesse an diesem Werk nicht nachließ. Entsprechend schildert Wagner sein Zusammentreffen mit Meyerbeer in Schlesingers Musikalienhandlung:

„Er [Meyerbeer] nahm an, ich würde jetzt neuerdings versuchen, in Paris mein Glück zu machen, und schien sehr verwundert, als ich ihm im Gegenteil versicherte, daß mich der Gedanke, hier etwas zu suchen zu haben, ankele. ‚Aber Liszt hat doch ein brillantes Feuilleton über Sie im Journal des Débats veröffentlicht! — ‚Ah so‘, sagte ich, ‚ja, daran hatte ich nicht gedacht, daß die enthusiastische Ergebnis eines Freundes sogleich als gemeinsame Spekulation aufgefaßt werden müßte! — ‚Der Artikel hat aber viel Aufsehen gemacht. Es ist doch undenklich, daß Sie hieraus keinen Vorteil zu ziehen suchen sollten! Diese widerliche Vermengung reizte mich zu einiger Heftigkeit, mit welcher ich Meyerbeer nun beteuerte, daß ich namentlich bei dem Laufe der Dinge, welchen jetzt die Welt unter der Herrschaft der Reaktion zu nehmen schien, an alles mögliche, nur nicht an öffentliche Kunstproduktion dachte. [. . .] Wir schieden, offenbar ohne es zu einem gegenseitigen Verständnis gebracht zu haben. Noch begegnete ich Moritz Schlesinger auf der Straße, der mich, ebenfalls unter dem Eindrucke des glänzenden Lisztschen Feuilletons, als eine ihm sehr begreiflich dünkende Erscheinung anhielt. Auch er glaubte, ich müßte es durchaus auf etwas in Paris abgesehen haben, und fand, daß ich dafür jetzt sehr gute Chancen hätte. ‚Wollen Sie mein Geschäft machen?‘ frug ich ihn. ‚Geld habe ich nicht. Glauben Sie aber, daß die Aufführung der Oper eines Unbekannten etwas anderes als eine *affaire d'argent* sein könne?‘ — ‚Da haben Sie recht‘ sagte Moritz und ließ mich augenblicklich stehen.“¹⁷

Zugleich führt Wagner hier zwei Aspekte an, die im folgenden noch bedeutsam werden sollten: Erstens weist er den Gedanken an Aufführungen seiner Werke bei den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen weit von sich, und zweitens reduziert er — in der Rückschau — Liszts Artikel auf die „enthusiastische Ergebnis eines Freundes“, eine Verkürzung, die von nachhaltiger Wirkung sein sollte.

Insgesamt ließ dieses *Tannhäuser*-Feuilleton bereits eine Tendenz erkennen, die der große *Lohengrin*-Aufsatz vom April 1851 in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* durch sein Erscheinen wie durch seine Rezeption verdeutlichte: Die Diskussion um Richard Wagner beschränkte sich nicht mehr auf musikalische

Fachzeitschriften, sondern wurde von anderen Zeitschriften und Tageszeitungen aufgegriffen, ein Phänomen, das für die Wagner-Rezeption insgesamt bestimmend bleiben sollte. Sieht man einmal von den zahllosen Berichten im Zusammenhang mit der Uraufführung des *Lohengrin* ab, ist hier an erster Stelle der Schriftsteller Adolf Stahr zu nennen, welcher der sehr erfolgreichen fünften Aufführung des *Lohengrin* am 11. Mai 1851¹⁸ beiwohnte und im selben Monat eine ausführliche Besprechung des Werkes in der Berliner *National-Zeitung* veröffentlichte¹⁹. Stahr, der ausdrücklich auf Liszts *Lohengrin*-Aufsatz als „Muster der Dramaturgie eines musikalischen Drama's“ Bezug nimmt, mißt dem Textbuch des *Lohengrin* den Wert eines eigenständigen Kunstwerks bei und unterzieht es — nachdem er seine „hingerissene Begeisterung“ als Resultat des unmittelbaren Gesamteindrucks bekannt hat — einer eingehenden literarischen Kritik, die insbesondere auf das Wunderbare in der Person Lohengrins zielt²⁰. Die Lösung des Konflikts hätte seiner Meinung nach geändert werden müssen:

„Der Dichter hatte nur die einzige Möglichkeit, diesen Schluß befriedigend zu geben, wenn er den Mythos humanisirte. Der Lohengrin, der seine Wunderkraft und Weisheit, seine Heiligkeit und Göttlichkeit hingiebt, um der Liebe willen, der mit der Schwäche der Menschlichkeit das Glück der Menschlichkeit erkaufte, der mit solchem realen Opfer der Geliebten Fehltritt sühnt, der würde unser Herz gewinnen und uns aus der unklaren Traumsymbolik abstrakter Transcendenz erheben in das lichte Reich wahrhafter Freiheit edler Menschlichkeit. Der Lohengrin, der als Knecht, als Soldat des Grals, um seine gottbegnadete Stellung zu bewahren, alles Andere aufopfert, mag ein richtiger Ausdruck göttlicher Transcendenz und ihrer *Un-* weil *Ueber-*Menschlichkeit sein — uns, die wir *Menschen* sind und nur *menschlich* zu sehen und zu fühlen vermögen, uns ist er nur der spukhafte Schatten einer Weltanschauung, deren Vernichtung bis in die letzten Wurzeln hinein jeder Blutstropfen in uns gelobt bleibt. Denn der Montsalvat der neuen Zeit und ihres Glaubens ist das Ideal der Menschlichkeit, und das heilige Gralblut dieses Glaubens hat sein Gefäß an jedem Herzen, das für die Verwirklichung dieses Ideales in der Brust eines Menschen schlägt.“²¹

Dieser Aufsatz Stahrs, durch den Liszt zu einigen umfangreichen Einfügungen in den Korrekturfahnen seiner *Lohengrin et Tannhäuser*-Broschüre veranlaßt wurde²², geht im Ansatz seiner Kritik noch von einer aufklärerischen Durchdringung von Kunst und Gesellschaft aus, die in den Jahren nach der gescheiterten Revolution immer mehr an Einfluß verlieren sollte.

Die Frage nach der Zeitgemäßheit stellt auch der Literaturwissenschaftler Hermann Hettner in seiner Arbeit *Das moderne Drama* (Braunschweig 1852), bezieht sie jedoch nicht auf das einzelne Werk, sondern auf die Gattung. Zunächst stellt Hettner die Frage, wie es komme, daß die Opernhäuser überfüllt seien, während die Schauspielhäuser immer leerer würden, und fährt, hieran anschließend, in einer für deutsche Musikanschauung unorthodoxen Weise fort:

„Und wer hier rasch bei der Hand ist und diese Tatsache ohne viel Bedenken eben nur der Roheit und dem Ungeschmack des heutigen Publikums zur Last legt, nun, der beantworte doch die weitere Frage: woher kommt es, daß, während trotz aller Bemühungen der Dramatiker in keinem Lande seit Goethe und Schiller eine Tragödie erzeugt ist, die Anspruch auf wirkliche Lebensdauer hätte, gerade in diesen letzten Jahrzehnten in der heroischen Oper das rührigste Leben herrscht? Schlag auf Schlag folgen sich hier die tiefgreifendsten Werke. Nach Méhul und Cherubini kommt Spontini mit der *Vestalin* und dem *Ferdinand Cortez*,

Rossini mit dem *Wilhelm Tell*, der zum Teil maßgebend für die ganze Oper der letzten zwanzig Jahre geworden ist, Auber mit der *Stimmen von Portici* und zuletzt, um uns nur an die Vorzüglichsten zu halten, Meyerbeer mit den *Hugenotten* und dem *Propheten* und Richard Wagner mit dem *Tannhäuser* und dem *Lohengrin*. Ist dies nichts als Zufall? Oder will sich hier wirklich ein tieferer Zug der Zeit offenbaren? [. . .] Um also jene Frage, soweit es jetzt möglich ist, zum Abschluß zu bringen, müssen wir die streng dramatische Natur der heroischen Oper noch etwas näher ins Auge fassen. Und da können wir nicht umhin, noch einmal vorzugsweise auf Richard Wagner zurückzukommen. Nicht auf Wagner, den Theoretiker, sondern auf Wagner, den musikalischen Künstler, der bemüht ist, seine Lehre durch große Kunstgestaltungen praktisch ins Leben zu führen. Dieser hat es auf ein musikalisches Drama im größten Stile abgesehen.“

Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Liszts *Lohengrin*-Aufsatz kommt Hettner zu dem Schluß, Wagner sei in jedem Falle „eine sehr bedeutende, wenn nicht eine epochemachende Erscheinung“:

„Man denke über die Art seiner Musik, wie man wolle, man tadele oder man billige diese strenge Enthaltsamkeit, mit der hier alles freie und selbständige Walten der Musik, das Schweben und Weben der Töne in sich selber, und die lieblich überwuchernde Melodienfülle aus der Oper ein für allemal ausgeschlossen ist; das ist unleugbar, das dramatische Element der Oper kommt erst hier und wahrscheinlich nur hier zu seinem vollen Rechte. Bis dahin war die Oper nichts als eine musikalische Komposition, die zufällig ihre Motive einem gut oder schlecht dramatisierten Texte entlehnte; jetzt muß die Oper als musikalisches Drama ihre Rechtfertigung in sich selber tragen, jetzt ist der Text nicht mehr bloß Text, er ist in Wahrheit ein dramatisches Gedicht, welches solche dramatische Leidenschaften und Charaktere darstellt, deren höchster Ausdruck nur in der Musik gefunden werden kann; mit einem Worte, die Oper ist jetzt ein Drama, dessen Idee und Stimmung voll und ganz nicht von der Poesie erfaßt wird, wenn diese nicht zugleich von der Wirkung der Musik getragen, gehoben und vervollständigt ist.

Daher nichts mehr von dem Bravourgesange selbständiger Konzertarien. Diese Menschen, die hier vor uns auftreten, sind, wie Franz Liszt in seiner liebevoll geistreichen Betrachtung des *Lohengrin* sagt, viel zu sehr von ihren Leidenschaften durchdrungen, um sich mit Trillern und Läufern die Zeit zu vertreiben“. Hier sind überhaupt keine *Partien* mehr, hier sind wirkliche *Rollen*; die Sänger singen nicht nur, sie spielen auch, ja Wagner legt nicht selten sogar in das stumme Spiel sehr bedeutsame Motive. Und das Orchester schiebt nicht bloß einzelne Akkorde ein, um dem vortragenden Sänger harmonischen Halt und Grund zu geben; im Orchester offenbaren sich vielmehr erst in voller Macht und Innigkeit die durcheinanderwogenden Gefühle und Leidenschaften, die leisesten Regungen wie die heftigsten Kämpfe. Die klare Bestimmtheit der dramatischen Deklamation fließt hier unwillkürlich hinüber in die Unendlichkeit des Tones und wird in dieser verklärt, vertieft und gesteigert.“²³

Die von Wagner propagierte Ablösung der rezitierenden Tragödie durch das musikalische Drama hält Hettner hingegen „in dieser ausschweifenden Unbegrenztheit genommen“ — die sogar Uhlig und Bülow irritierte²⁴ — für einen entschiedenen Irrtum.

Während der Aufsatz der *Illustrierten Zeitung* von unmittelbarem und breit gestreutem Einfluß auf die Bekanntheit des *Lohengrin* und seines Schöpfers in Deutschland war, erfolgte die Verbreitung der Broschüre *Lohengrin et Tannhäuser* zwar zögernder, erstreckte sich aber weit über den deutschen Sprachraum hinaus. Dies dokumentieren die zahlreichen Übersetzungen, die der Band

oder Teile daraus erfuhren: Nachdem es bereits 1852 eine vollständige deutsche Übersetzung gab, veröffentlichte 1853 *Dwight's Journal of Music* in Boston eine englische Übersetzung der ersten drei *Tannhäuser*-Kapitel. 1858 übersetzte Aleksandr Serov weite Teile der Broschüre ins Russische, die in drei Folgen in der St. Petersburger Zeitschrift *Muzykal'nyj i teatral'nyj vėstnik*“ publiziert wurden. 1860 erschien in Rotterdam eine niederländische Übersetzung aller vier *Tannhäuser*-Kapitel. Der *Lohengrin*-Aufsatz wurde 1876 fast vollständig in der Londoner Zeitschrift *The Monthly Musical Record* abgedruckt, und 1882 — also nach dem Erscheinen des dritten Bandes der *Gesammelten Schriften* — übersetzte Joaquin Marsillach die Einleitung dieses Aufsatzes aus der französischsprachigen Broschüre ins Spanische²⁵.

Neben diesen Übersetzungen, die oft zusätzlich mit einer Einleitung und kommentierenden Fußnoten versehen sind, und der kaum überschaubaren Resonanz in Deutschland gab es auch im Ausland eine Reihe von Artikeln, die entweder direkte Besprechungen der Broschüre waren oder jedenfalls auf diese zurückgriffen. Sie reichen von ausführlichen Rezensionen wie der von Henry Fothergill Chorley in London (*The Athenæum*, 8. 11. 1851) und dem Grafen Theophil Matwejewitsch Tolstoj in St. Petersburg (*Journal de St. Pétersbourg* [unter dem Pseudonym Rostislaſſ], nachgedruckt in: *Journal de Francfort*, 8. 4. 1852), über Fétis und Scudo in Paris (*Revue et Gazette musicale*, 6. 6. 1852, bzw. *Revue des Deux Mondes*, 15. 8. 1852), William Mason in New York (*The Musical Gazette*, 18. 11. 1854 u. 3. 3. 1855), der englischen Schriftstellerin George Eliot (*Fraser's Magazine for Town and Country*, Juli 1855) und Abramo Basevi in Florenz (*L'Armonia*, 19. 2., 26. 2. u. 25. 3. 1856) bis hin zu Charles Baudelaire's berühmtem Wagner-Aufsatz von 1861, der nicht allein umfangreiche Liszt-Zitate enthält, sondern auch in seiner symbolistischen Interpretation des *Tannhäuser* an Liszt anknüpft²⁶. Gerade bei Baudelaire kann man zugleich beobachten, worin für den Leser der Reiz der Aufsätze Liszts lag: Wenn es um die Beschreibung der musikalischen Faktur geht — also gerade um das, was ihm und wohl auch seinen Zeitgenossen Schwierigkeiten bereitete —, zieht Baudelaire nicht etwa *Oper und Drama* heran (das ihm in englischer Übersetzung bekannt war), sondern zitiert „le livre de Liszt“, das er wärmstens empfiehlt. „Baudelaire zog die Lisztsche Analyse, die dem Werk selbst galt, der abstrakten Theorie vor. Liszts Analyse entsprach seinem Musikerlebnis, war seiner ästhetischen Vorstellung angemessen.“²⁷

Zusammenfassend können drei Aspekte hervorgehoben werden, unter denen Liszts Schriften musikgeschichtlich bedeutsam wurden:

1) Liszt verhalf Wagner, dessen Bekanntheit bis 1849 weitgehend auf Dresden beschränkt blieb, zunächst zu nationaler, später auch internationaler Bekanntheit, die das Interesse an Aufführungen seiner Werke weckte. Zugleich bereitete er das Publikum auf das Verständnis dieser Werke vor, das durch unvollkommene Aufführungen meist zusätzlich erschwert wurde.

2) Durch seine Interpretation der Opern Wagners auch unter dem Gesichts-

punkt dramatischer Dichtung brachte Liszt eine Diskussion in Gang, die in dieser Breite einen qualitativen Sprung in der Musikkritik bedeutete.

3) Hatte Wagner in seinen Werken — zumal im *Lohengrin* — wesentliche Prämissen der Symphonie, wie thematische Arbeit und Einheit des Stils, in die Oper aufgenommen, so leistete Liszt seinerseits auf der Rezeptionsebene einen wesentlichen Beitrag, die Oper in Deutschland von dem Anrühigen zu befreien, das ihr trotz — oder vielleicht gerade wegen — des verzweifelten, aber erfolglosen Strebens nach einer eigenständigen deutschen Großen Oper noch anhaftete, um sie neben der Symphonie als repräsentative Gattung zu etablieren.

Abschließend bleibt noch ein vierter Aspekt zu umreißen: der Einfluß der Schriften Liszts auf Wagners Zürcher Kunstschriften nach 1850, der eng mit der Rezeption seiner Romantischen Opern durch Wagner selbst nach der Uraufführung des *Lohengrin* zusammenhängt. Hatte man *Oper und Drama* im wesentlichen als einen Akt der Selbstfindung Wagners im Hinblick auf sein Hauptwerk gedeutet und die *Mitteilung an meine Freunde* als eine autobiographische Schrift mit Interpretationen der Werke bis *Lohengrin* von kompetentester Seite, so muß vor dem Hintergrund der Schriften Liszts und dem von ihnen und den Weimarer Aufführungen ausgelösten breiten Interesse an den Werken Wagners teilweise eine Neubewertung erfolgen.

Der dritte Teil von *Oper und Drama* wurde erst nach der Lektüre von Liszts *Lohengrin*-Aufsatz, dessen Manuskript Wagner Ende November 1850 erhielt, im Januar 1851 fertiggestellt. An einer Stelle ist die Polemik gegen Liszt sogar konkret zu belegen. Bei Liszt heißt es: „Ist es denn noch nicht an der Zeit, daß die Tonsetzer sich weigern, Texte zu komponieren, denen gleich, welche Voltaire mit dem bitteren Spotte des seither so oft wiederholten Bonmots geißelte: ‚Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das singt man.‘ Was uns betrifft, wenn wir gezwungen wären, von zwei Übeln das geringere zu wählen, so hielten wir es für leichter, weniger ärgerlich und weniger langweilig, das von einem Sprecher vortragen zu hören, was zu dumm ist, um gesungen zu werden.“²⁸ Demgegenüber erklärt Wagner kategorisch, nur das sei überhaupt der Dichtung wert, was „im musikalischen Ausdrucke vollkommen zu verwirklichen“ sei: „Das Maß des Dichtungswerten bezeichnen wir schließlich daher so: — wenn Voltaire von der Oper sagte: ‚Was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen,‘ so sagen wir von dem vor uns liegenden Drama dagegen: *Was nicht wert ist, gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert.*“²⁹

Die *Mitteilung an meine Freunde*, die Wagner im Sommer 1851 als Vorwort zu seinen *Drei Operndichtungen* (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*) niederschrieb, ist gleich auf mehreren Ebenen eine Reaktion auf Liszt: Erstens nötigte die einsetzende Rezeption seiner früheren Werke Wagner vor dem Hintergrund von *Oper und Drama* zu einer Abwehr des Mißverständnisses, das von ihm erstrebte „Drama der Zukunft“ sei bereits in jenen zu sehen. Zweitens erregte die werkimmanente, teilweise christlich geprägte Interpretation Liszts seinen Widerspruch, und drittens stand Liszts historische Bewertung des

Lohengrin als eines jener Kunstwerke, die zwar einer konkreten historischen Situation entstammen, aber doch ihre Zeit wie Monumente überdauern, in diametralem Gegensatz zu Wagners Postulat eines nur in der sinnlich wahrnehmbaren Aufführung existierenden Kunstwerks³⁰. Sah Wagner das Werk nur in der Aufführung, so war für Liszt bereits die Partitur, d. h. Dichtung und Musik, das Werk, welches dann — entsprechend einer Beethoven-Symphonie — in der Aufführung mehr oder weniger gelungen wiedergegeben wurde.

Liest man sowohl Wagners *Mitteilung* als auch die Schriften Liszts unter Einbeziehung der gegenseitigen Positionen, so fällt nicht nur auf manche Textstelle ein neues Licht, sondern es wird auch deutlich, wie sehr das von Wagner selbst und später auch von Cosima geprägte Bild Liszts als Apostel Richard Wagners an der Wirklichkeit einer gerade in ihren Spannungen fruchtbaren Beziehung vorbeigeht.

Entstehung und Aufnahme der Schriften Liszts und Wagners der frühen fünfziger Jahre lassen erkennen, wie sehr sich diese gegenseitig durchdringen. Isoliert betrachtet, bleibt Wesentliches, was die Lektüre auch heute noch fesselnd machen kann, im Dunkeln. Gerade in dieser gegenseitigen Durchdringung liegt die Herausforderung an Bearbeiter wie Benutzer einer historisch-kritischen Ausgabe, einen Text zu Ausschnitten seiner Wirklichkeit — die uns in Gänze nicht rekonstruierbar ist — in Beziehung zu setzen, um damit einerseits dem geschriebenen Wort sein Leben wiederzugeben und andererseits ein Stück Geschichte besser verstehen zu können.

Anmerkungen:

- 1 Handexemplare Liszts von Wagners Zürcher Kunstschriften sind nicht bekannt. Wie genau und kritisch Liszt jedoch dessen Schriften zu lesen pflegte, machen die in der Budapester Musikhochschule erhaltenen Exemplare von Wagners *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (Leipzig 1868) und *Beethoven* (Leipzig 1870) mit Eintragungen von Liszt deutlich. Siehe Mária Eckhardt, *Franz Liszt's Estate at the Budapest Academy of Music*, Bd. 1, *Books*, Budapest 1986, S. 142 ff.
- 2 *Bunte Blätter*, Leipzig 1872, S. 60.
- 3 Vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 6. Aufl., Volks-Ausgabe, 16 Bde., Leipzig [1911—1914], Bd. 4, S. 322 ff.
- 4 Seit 1989 liegt eine historisch-kritische Ausgabe dieser Schriften vor: Franz Liszt, *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. D. Altenburg, Bd. 4, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, hrsg. v. R. Kleinertz, Wiesbaden 1989, Bd. 5, *Dramaturgische Blätter*, hrsg. v. D. Redepenning u. B. Schilling, Wiesbaden 1989; im folgenden zitiert als *LSS* 4 und 5.
- 4a Vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. v. G. Strobel u. W. Wolf (Bd. 6 u. 7 hrsg. v. H.-J. Bauer u. J. Forner), Leipzig 1967 ff., Bd. 3, S. 291; im folgenden zitiert als *SB*.
- 5 Peter Raabe, *Franz Liszt*, Tutzing ²1968, Bd. 2, *Liszts Schaffen*, S. 175.
- 5a *SB* 3, S. 503 u. 511.
- 6 *Die Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuser*, in: *NZfM* 34 (11. u. 18. 4. 1851), S. 153 ff. u. 165 f.; Uhlig schreibt: „Ehe ich auf die Ouvertüre zum ‚Tannhäuser‘ übergehe, habe ich in Erinnerung zu bringen, daß Wagner selbst bei mehr als einer Gelegenheit, öffentlich und in vertraulicher Mittheilung, direct und indirect, seine frühere Kunstrichtung verworfen hat, daß er es dabei nicht bewenden lassen, sondern daß er Höheres, sehr Hohes, in seinen letzten

beiden Opern wirklich erreicht, daß er endlich der einzige Componist ist, der öffentlich (in seinen Schriften) die absolute Musik für unfähig zu bestimmtem Ausdrucke erklärt hat. [. . .] Wagner läugnet nicht nur diejenige Gattung der Musik, welche mehr ausdrücken will, als sie kann, also die ganze malende Tonkunst innerhalb der reinen Instrumentalmusik, sondern er bestreitet sogar die Möglichkeit des bestimmten Ausdrucks in der absoluten Musik: er schreibt deshalb nur für das Theater, wo alle *Kunstarten* zur *Kunst* sich vereinigen; und er sollte, wie Manche meinen, wer weiß was in der Ouvertüre zum Tannhäuser haben ausdrücken wollen?“ (S. 154 f.).

7 Ueber Richard Wagner's, „Lohengrin“, in: *National-Zeitung* 4, 27. u. 28. 5. 1851. Vgl. unten S. 83 f.

8 In dem Brief heißt es unter anderem: „Zwischen meinem ‚Lohengrin‘ und meinem jetzigen Vorhaben liegt eine Welt. Das entsetzlich Peinliche für Unsereinen ist, wenn man sich unwillkürlich seine abgestreifte Schlangenhaut als seine Gestalt vorgehalten sieht. Wäre Alles so, wie ich es mir wünschte, so wäre ‚Lohengrin‘ — dessen Dichtung 1845 fällt — längst *vergessen* vor neuen Arbeiten, die meinen Fortschritt auch mir genügend bezeugten. Lassen Sie sich erzählen [. . .] Da fällt mein Blick eines Tages auf die verkommene ‚Lohengrin‘-Partitur: es dauert mich, daß das gar nicht einmal getönt haben soll; gutmüthig schreibe ich *Liszt* ein paar Zeilen: wenn's ihm Spaß mache, sollte er das doch in *Weimar* einmal einstudiren. — Nun muß es auch gerade Liszt sein, der so Ernst zu machen weiß. — Wie gesagt, als Niemand auf den Punkt kam, den Sie trafen, mußte ich fast lachen: — nun lach' ich nicht mehr, aber fast könnt' es mir ärgerlich sein, daß der ‚Lohengrin‘ noch zu Tage gekommen. Wenn Sie meine jetzigen Dichtungen kennen lernen, werden Sie begreifen warum? —“ (31. 5. 1851, *SB* 4, S. 57 f.). Liszt bemerkte hierzu gegenüber Stahr: „Raff m'a envoyé une grêle esthétique sous forme de lettre à l'occasion de ce que vous avait écrit Wagner. Le désaveu que fait celui-ci de son œuvre, me serait au besoin une confirmation de plus que je ne me suis pas trompé dans l'appréciation que j'en fais.“ (14. 6. 1851, in: *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. v. La Mara, Leipzig 1893—1905, Bd. 8, S. 90).

9 15. 6. 1851, Staatsarchiv Leipzig, Verlag F. A. Brockhaus 268.

10 „Comme en parlant de *Lohengrin*, il nous a été impossible, de ne point mentionner à plusieurs reprises un autre opéra du même auteur, également remarquable et important, *Tannhäuser*, et que celui-ci n'a encore été représenté que sur deux scènes de l'Allemagne, nous pensons que les personnes qui auront trouvé quelque intérêt à suivre la trame poétique et musicale de *Lohengrin*, pourraient désirer connaître aussi celles de *Tannhäuser*, non moins belles toutes deux. Nous croyons donc compléter le tableau que nous avons essayé de présenter, en reproduisant ici quelques lignes que nous avons déjà publiées dans le *Journal des Débats*, en 1849“ (*LSS* 4, S. 94). Diese Vorbemerkung fehlt in der von Lina Ramann besorgten Ausgabe der *Gesammelten Schriften* (Leipzig 1880—1883).

11 Liszt schreibt am 8. 6. 1853 in einem Brief an Wagner: „Die poetischen Angaben, welche ich in dem Programm gelesen (insbesondere zu dem *Lohengrin-Vorspiel* und der Ouvertüre des *fliegenden Holländer*) haben mich lebhaft interessiert. Gelegentlich kann ich Dir auch einen kleinen Aufsatz von mir über den Holländer mitteilen; wenn Du es für gut findest, soll er veröffentlicht werden.“ (Franz Liszt u. Richard Wagner, *Briefwechsel*, hrsg. v. H. Kesting, Frankfurt a. M. 1988, S. 300).

12 *LSS* 5, S. 39. Die Bewertung Meyerbeers als eines wichtigen Vorgängers Wagners ist bereits in Liszts *Lohengrin*-Aufsatz von 1850/51 angesprochen; vgl. S. 22 f., 34 u. 86.

13 *NZfM* 39 (28. 10. 1853), S. 185 f.

14 Brief an Liszt vom 16. 11. 1853, in: *Briefwechsel*, S. 343 f.

15 Vgl. den Brief Wagners an Liszt vom 20. 11. 1851, *SB* 4, S. 183 ff.

16 *SB* 3, S. 73.

17 Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. M. Gregor Dellin, München 1963, S. 488 f. Ähnlich schilderte Wagner diese Begegnung bereits am 4. Juni 1849 in einem Brief an seine Frau (*SB* 3, S. 68).

- 18 Diese Aufführung steht in ihrer Bedeutung für die Wagner-Rezeption durchaus gleichberechtigt neben der Uraufführung, in musikalischer Hinsicht sogar über dieser. Die *Signale für die musikalische Welt* berichteten: „Der Lohengrin ist nun bereits zum fünften Male gegeben worden; in der ersten Zeit, wie ich Ihnen versichern kann, wenig verstanden und mehr um seiner selbst und seines hiesigen Protektors willen; seit aber des letztern Aufsatz in der illustrierten Zeitung erschienen, unter den offenbarsten Zeichen wirklicher Theilnahme von Seite des Publikums“ (Jg. 9, 26. 6. 1851, S. 236).
- 19 Am 27. und 28. Mai 1851 (Morgenausgabe).
- 20 Wagner greift dieses Eingeständnis Stahrs, ohne den Namen zu nennen, in einer Anmerkung seiner *Mitteilung an meine Freunde* wieder auf, als Beispiel für die Vernichtung des unmittelbaren sinnlichen Eindrucks durch reflektierende Kritik; vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (siehe Anm. 3), Bd. 4, S. 296 f.
- 21 *National-Zeitung* 4, Nr. 245 (28. 5. 1851), Sp. 3.
- 22 Vgl. hierzu *LSS* 4, *Entstehung*, S. 228 f.
- 23 Hermann Hettner, *Das moderne Drama*, Braunschweig 1852, S. 262 f. Der gesamte letzte Absatz ist angelehnt an Liszts *Lohengrin*-Aufsatz; vgl. *LSS* 4, S. 169.
- 24 Vgl. Wagner, *SB* 3, S. 209 f. u. 363, u. *SB* 4, S. 293.
- 25 Für genauere Angaben siehe *LSS* 4, *Überlieferung*, S. 234 ff.
- 26 Siehe hierzu *LSS* 4, *Aufnahme und Wirkung*, S. 265 f.
- 27 Klaus Kropfinger im Nachwort zu Wagner, *Oper und Drama*, Stuttgart 1984, S. 516 (siehe Anm. 29).
- 28 *LSS* 4, S. 29; vgl. dort auch S. 169 f.
- 29 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. v. K. Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 369. Vgl. hierzu auch *LSS* 4, *Aufnahme und Wirkung*, S. 267.
- 30 So ist noch der Widmungsbrief an Liszt zum Erstdruck der *Lohengrin*-Partitur (WWV 75, Musik XII) im Mai 1852 eine deutliche Ermahnung: „So mögest Du denen, die mich zu lieben vermögen, ein leitendes Beispiel sein, und als solches stelle ich Dich ihnen daher vor, indem ich Dir mein Werk vor aller Welt widme. Nur diesen Sinn hat die gegenwärtige Herausgabe, keineswegs aber die Absicht, mir etwa ein literarisches Monument zu errichten; [. . .] denn es ist eben nicht ein ‚Buch‘, sondern nur die Skizze zu einem Werke, das erst dann wahrhaft vorhanden ist, wenn es so an Auge und Ohr zur sinnlichen Erscheinung gelangt, wie Du zuerst es dahin brachtest“ (*SB* 4, S. 371).

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1991

Band/Volume: [087](#)

Autor(en)/Author(s): Kleinertz Rainer

Artikel/Article: [Zu Liszts Bedeutung für die Wagner-Rezeption. 77-89](#)