

## VII. Schlußgedanken

Neuere Untersuchungen zur Musikkultur in Weimar, die nicht ausschließlich auf die Oper fokussiert sind, erbrachten den Beweis,

dass es neben dieser alles überstrahlenden Macht des Theaters und der Literatur in Weimar ein durchaus beachtenswertes und facettenreiches Konzertleben gegeben hat, das zumindest im höfischen Alltag fest verankert war und darüber hinaus ein ambitioniertes Repertoire vorweisen konnte [...].<sup>1</sup>

Ein solch »ambitioniertes Repertoire« wäre ohne Wirkung geblieben, die Vielfalt des Musiklebens hätte sich nicht realisieren lassen, wenn die Qualität der Weimarer Hofkapelle nicht durchweg respektabel gewesen wäre. Freilich: bis zum Engagement von Franz Liszt (1842) konnte sie kaum mit Institutionen an anderen deutschen Höfen konkurrieren. Auch danach noch hielt sie, wie er selbst freimütig eingestand, einen Vergleich mit den herausragenden Orchestern der Zeit nicht aus. Die Ursache sah Liszt vornehmlich darin, daß Großherzog Carl Alexander aus finanziellen wie strukturellen Gründen nicht bereit war, die vom Kapellmeister für unabdingbar gehaltenen Verpflichtungen zusätzlicher Virtuosen für die Kapelle zu genehmigen.<sup>2</sup> Vor allem aber vermochte die Weimarer Hofkapelle den Leistungen und der Reputation der in Weimar ansässigen Dichter und Philosophen nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Das hatten nicht die Musiker selbst zu verantworten, es war vielmehr in erster Linie eine Folge der besonderen Struktur des Regiments über die Hofkapelle. Und der Tatsache, daß Goethe und die übrigen Literaten am Weimarer Hof in der Musik nichts anderes sahen als eine Dienerin des Wortes – eine Ansicht, die die jeweiligen Regenten ohne Einschränkung teilten. Insofern hatte die Musik im öffentlichen Raum zwar ihren Platz, allerdings bevorzugt in der Oper und allenfalls der Kirchenmusik, kaum als autonome Kunst:

Weder in den zahlreichen zeitgenössischen Personalquellen noch in der »Mushof- und Klassikerrezeption« spielte diese Kunstform [i. e. reine Instrumentalmusik] eine nennenswerte Rolle.

- 1 Cornelia Brockmann, *Instrumentalmusik in Weimar um 1800. Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen* (= Musik und Theater 7), Sinzig 2009, S. 9f. Vgl. hierzu auch Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar. 1756–1861*, Weimar 1982, S. 114f.
- 2 Vgl. Liszts Brief an Großherzog Carl Alexander vom 16.2.1853; abgedruckt in: La Mara [Ida Marie Lipsius] (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen*, Leipzig 1909, Nr. 22, S. 40ff.

Die Selbstinszenierung und -vermarktung Weimars als ›MUSENHOF‹ und Geburtsort der ›Klassik‹, [...] kam ohne die Instrumentalmusik aus, ja, diese hätte gar nicht ins ›Konzept‹ gepaßt. Daher trug sie auch nicht zur politisch-kulturellen Signalwirkung Weimar-Jenas bei.<sup>3</sup>

Der spezifischen Situation Weimars im Hinblick auf die Verbindung von Kultur und Politik, namentlich in der Regierungszeit des Herzogs Carl August, sind zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen gewidmet. Dabei standen zumeist die Beziehung des Regenten zu Goethe im Mittelpunkt des Interesses, sowie des Herzogs Bestrebungen, den Dichter und andere Intellektuelle »an seinem Hof zu Mitwirkenden, wo nicht gar Komplizen seiner Herrschaftspraxis zu machen«:

Indem Carl August die Intellektuellen an seinem Hof in die administrative Leitung seines Staates einband und ihnen dadurch eine konkrete Mitverantwortung für deren Erfolg übertrug, entstand eine persönliche Treuebindung an seine Person, seine Dynastie und das Land, wie sie durch bloße Alimentation oder eine noch so großzügige Vergütung künstlerischer Dienstleistungen niemals hätte erzeugt werden können.<sup>4</sup>

In Weimar manifestiert sich ein (von Müller nicht thematisierter) eklatanter Widerspruch zwischen dem Verhältnis der Herzöge zu Goethe sowie anderen renommierten Dichtern und Gelehrten der Zeit, und zu den am Hof wirkenden Musikern, selbst den Kapellmeistern. Ein »Verzicht auf die höfische Distanz«, Versuche einer Emanzipation der Kultur

aus der Rolle einer bloßen Repräsentationskulisse zu einer Art Partnerschaft, die den Regenten und die Glieder seiner Familie mit den um den Hof versammelten Literaten und Künstlern wenigstens gelegentlich, sei es bei den Aufführungen des Liebhabertheaters oder anderen literarischen und künstlerischen Betätigungen, zu einer ungemein kreativen Kommunikationsgemeinschaft verband,<sup>5</sup>

lassen sich im Bereich der Musik nicht nachweisen. Ansehen und Status der Musiker – nicht allein, aber insbesondere jener in der Hofkapelle – einerseits, der in Weimar lebenden und agierenden Dichter, der übrigen Künstler und der Intellektuellen andererseits, standen in einem schier unüberbrückbaren Gegensatz zueinander, dessen Folgen für die Musik Huschke auf den Punkt brachte:

3 Brockmann, *Instrumentalmusik* (wie Anm. 1), S. 21.

4 Gerhard Müller, »Kultur als Politik in Sachsen-Weimar-Eisenach«, in: *Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext*, hrsg. von Lothar Ehrlich und Georg Schmidt, Köln u. a. 2008, S. 67–83, hier S. 72.

5 Ebd., S. 72.

Weimar blieb als Zentrum klassischer Dichtung abseits von der schöpferischen Entwicklung der späten, vollendeten musikalischen Klassik, die schon um die Mitte der siebziger Jahre begann [...].<sup>6</sup>

Ob diese Abkopplung von der »schöpferischen Entwicklung« in der Musik freilich allein dadurch hätte beendet werden können, wie Huschke suggeriert, daß in Weimar ein besonders begabter, weltoffener Komponist als Orchesterleiter tätig gewesen wäre, der sich den Dichtern, Pädagogen und Philosophen hätte an die Seite stellen können, erscheint mir höchst zweifelhaft; das ließen die ausführlich diskutierten Verwaltungsstrukturen der Hofkapelle und des Theaters gar nicht zu.<sup>7</sup> Natürlich hätte es solche Musiker gegeben und vielleicht hätte man sie nach Weimar holen können. Aber hätte man ihnen gestattet und die Voraussetzungen dafür geschaffen, sich gleichberechtigt neben die Größen der Literatur und der Gelehrsamkeit zu stellen? Ganz sicher nicht – das zeigt das Beispiel Franz Liszts auf eindrucksvolle Weise. Einer der Gründe dafür liegt in der heterogenen Zusammensetzung der Kapelle, welche die Herrschenden immer als eine Ansammlung von Bediensteten betrachteten, nicht aber als eine von Künstlern.

Wesentliche Ursachen für manche Unvollkommenheiten in den Aktivitäten der Hofkapelle waren nicht so sehr mangelnde Fähigkeiten der Musiker oder fehlendes Engagement, als vielmehr das ständige Hineinreden der Bürokratie, ihre unbegrenzte Einflußnahme ohne jedwede Sachkompetenz. Die speziellen Bedingungen, unter denen die Weimarer Kapellisten zu arbeiten hatten, waren nicht allein dadurch bestimmt, daß eine sehr kleine Zahl »normaler« Hofmusiker dauerhaft von Kollegen unterstützt wurde, die aus dem Hautboisten- und Trompetercorps stammten, anstatt daß sich, wie andernorts üblich, einer großen Gruppe von Kapellisten fallweise einzelne Militär- und Stadtmusiker oder Hautboisten hinzugesellten. Mindestens ebenso entscheidend war, daß es andere Befehlsstrukturen gab als an vergleichbaren Residenzen, daß die alleinige Entscheidungsbefugnis, selbst in musikalischen Detailfragen, bei der Hofbürokratie und beim Herzog lag anstatt beim musikalischen Leitungspersonal, daß nicht künstlerischer Sachverstand den Ausschlag gab, sondern herrschaftliche Machtbefugnis.

Das eigentlich Erstaunliche ist nicht, daß es diese Eingriffe überhaupt gab, sondern daß sie neben den Kapellisten auch die Konzertmeister und Musikdirektoren, ja, selbst die Kapellmeister betrafen. Und darüber hinaus, daß diese Strukturen noch über die

6 Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar* (wie Anm. 1), S. 22.

7 Vgl. etwa Goethes Schreiben vom 7.5.1810 an die Theaterkommission, in dem er darüber nachdenkt, ob man dem neu berufenen Kapellmeister August Eberhard Müller in seiner Dienst-Instruktion nicht den Titel »Herr« zubilligen müsse: »Ich überlasse, ob man ihm nicht, wenigstens in der Überschrift, das Prädicat Herr geben will, welches man recht gut vor den Namen setzen könnte.« (Goethe-Briefe <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1810>>; Nr. 21/5981).

Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus wirksam waren; in wesentlichen Teilen bis zu Liszts Weggang aus Weimar im Jahre 1861. Rückblickend beklagte er 1860 in seinem Testament:

Zu einem gewissen Zeitpunkt (vor ungefähr zehn Jahren) hatte ich für Weimar eine neue Kunstperiode geträumt, ähnlich wie die von Carl August, wo Wagner und ich die Coryphäen gewesen wären, wie früher Goethe und Schiller – aber ungünstige Verhältnisse haben diesen Traum zunichte gemacht.<sup>8</sup>

Was die Musik und die Arbeit der Weimarer Hofkapelle betrifft, so drängt sich der Eindruck auf, daß die Herrscher nicht bereit waren zu akzeptieren, daß der Absolutismus überwunden war<sup>9</sup> (obschon Großherzog Carl August am 5. Mai 1816 als erster Fürst in Deutschland eine aus heutiger Sicht durchaus liberal anmutende Verfassung in Kraft gesetzt hatte). Die Art und Weise jedenfalls, in der man noch Hummel und Chélard in mancher Beziehung zu Befehlsempfängern degradierte – der eine immerhin

- 8 Zitiert nach Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar* (wie Anm. 1), S. 183. Manche Äußerungen in der neueren Literatur stehen einem gewissen Gegensatz zu Liszts resignierender Zustandsbeschreibung. Evelyn Liepsch etwa (»Liszts erster Besuch in Weimar – unbemerkt und unspektakulär«, in: *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*, hrsg. von Hellmut Th. Seemann, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008, Göttingen 2008, S. 350–360, hier S. 358) zog erst kürzlich ein insgesamt durchaus positives Fazit von Liszts Wirken in Weimar: »Ihm [i. e. Liszt] war es zu verdanken, dass die Stadt um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu neuer Blüte erwachte und Anziehungspunkt für Musiker, Künstler und Literaten aus ganz Europa wurde.«
- 9 Die These von Joachim Berger (»Beschleunigung und Stillstand. Antworten auf die Legitimationskrise der Höfe im ›Silbernen Zeitalter‹«, in: *Maria Pawlowna. Zarentochter am Weimarer Hof*, Begleittext zur Ausstellung im Weimarer Schloßmuseum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, München u. a. 2004, S. 397–417, hier S. 414), der hohe künstlerische Anspruch des Großherzogs Carl Friedrich und seiner Gemahlin Maria Pawlowna sei nicht nur durch die begrenzten finanziellen Mittel »beständig kontakariert« worden, sondern auch »durch die höfische Hierarchie«, diese habe gleichsam das Herrscherpaar in seinen Bemühungen »ausgebremst«, scheint mir nicht plausibel. Ein Großteil der Entscheidungen in bezug auf die Hofkapelle wurde zwar rein formal von der Hofbürokratie getroffen, aber ich halte es für undenkbar, daß das Herrscherpaar, jedenfalls bei gewichtigen Entscheidungen, nicht zuvor konsultiert und um sein Einverständnis ersucht wurde. Wie die verschiedentlich angeführten Dokumente (vgl. etwa die Dienstinstruktion von 1828 für Kapellmeister Hummel; Anhang Quellentexte, Nr. 7b) sowie die geschilderten Auseinandersetzungen um die Beurlaubung von Kapellisten (vgl. die Affäre Carl Eberwein, Kap. III.3) zeigen, griffen die Regenten oft genug persönlich ein. Darauf, daß die Weimarer Herzöge wesentlich stärker an den alten, tradierten Herrschaftsstrukturen festhielten, als beispielsweise die Gothaer, hat Marcus Ventzke (*Das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach 1775–1783. Ein Modellfall aufgeklärter Herrschaft?* (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Kleine Reihe 10), Köln 2004, S. 29f.) aufmerksam gemacht.

ein international anerkannter, erfahrener Klaviervirtuose und Komponist, weltläufig und mit Beziehungen zu vielen Größen in der europäischen Musik; der andere ein bedeutender Komponist, der als Weimarer Kapellmeister eine neue Ära der Orchesterleitung begründete –, zeugt von bemerkenswerter Engstirnigkeit und Provinzialität. Zunächst bei Herzog/Großherzog Carl August, der doch allgemein als aufgeschlossener, den Künsten und Künstlern zugewandter Herrscher beschrieben wird, dann aber auch bei dessen Nachfolger, Carl Friedrich.<sup>10</sup> Es fehlte in Weimar nicht, jedenfalls nicht durchgehend, an herausragenden Musikerpersönlichkeiten, sondern es fehlte am Willen der Herrschenden, deren Leistungen zu respektieren und ihre künstlerische Kompetenz uneingeschränkt anzuerkennen.<sup>11</sup>

- 10 Es bleibt allerdings festzuhalten, daß ähnliche, wenngleich im Detail deutlich offenere Strukturen sich auch an anderen Höfen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein hielten; vgl. etwa zur Situation im Königreich Hannover Carl Ernst von Malortie, *Der Hof=Marschall. Handbuch zur Einrichtung und Führung eines Hofhalts*, Hannover <sup>2</sup>1846, S. 462–466 (»Dienst=Instruction für einen Hof=Theater=Director, Hof=Capellmeister und Ober=Regisseur eines Hoftheaters«).
- 11 Vgl. etwa die Ausführungen von Rainer Kleinertz (»Maria Pawlowna und die Musik am Weimarer Hof«, in: *Maria Pawlowna* (wie Anm. 9), S. 239–244, hier insbesondere S. 241–244) zu den Ideen Franz Liszts in bezug auf Weimars Stellung als Musik-Metropole, die nicht zuletzt wegen Großherzog Carl Alexanders Desinteresse scheiterten.
- 12 ThHStAW, Kunst und Wissenschaft A 9866, fol. 54r–59r, hier fol. 58r; Datum des Vertrages: 6.11.1828. Der Großherzog vermerkte (fol. 50r) besonders, daß die Vereinbarung, nachdem sie von ihm genehmigt worden sei, »in keinem Punkte ohne Unsere Genehmigung abgeändert werden« dürfe.