

# FORUM LISZT

der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Nº 1 | 2018

**Franz Liszts  
interkulturelle Musikphilosophie**

**Liszt, Kodaly, Bartók:  
Ungarn, humanistische Europäer**

**Über die Zigeunermusik  
von Franz Liszt**

**Nike Wagners  
Rede zur Eröffnung der *Liszt-Biennale* 2017**

---

**MITTEILUNGEN AUS DER GESELLSCHAFT HERBST | 2018**

## Impressum

*Forum Liszt*, herausgegeben von der *Deutschen Liszt-Gesellschaft e. V.*

Präsidium: Prof. Dr. Albrecht von Massow, Prof. Christian Wilm Müller, Michael Straeter.

Anschrift: Deutsche Liszt-Gesellschaft, c/o Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, Platz der Demokratie 2/3, 99423 Weimar, E-Mail: [redaktion@forum-liszt.de](mailto:redaktion@forum-liszt.de).

[www.deutsche-liszt-gesellschaft.de](http://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de)

[www.forum-liszt.de](http://www.forum-liszt.de)

Redaktion: Albrecht von Massow, Michael Straeter (Internationale). Gestaltung: Gabriele Maria Fischer. Druck: Druckerei Schöpfel ([www.druckerei-schoepfel.de](http://www.druckerei-schoepfel.de)).

Die Redaktion behält sich das Recht vor, Beiträge zu kürzen. Der Inhalt der Beiträge muss nicht mit der Auffassung des Herausgebers übereinstimmen. Für unverlangt eingehende Manuskripte übernimmt die Redaktion keine Verantwortung.

ISBN: 978-3-9820342-0-1

## Abbildungen

S. 5/14/15: Abbildung aus einem Exemplar der Hochschule für Musik FRANZ LISZT in Weimar | S. 7: Theodore Valério: Csikós a kőrösi pusztán, 1855. Wikimedia Commons | S. 9: Sorokin: Spanische Zigeuner, 1853. Wikimedia Commons | S. 12: Herman Biow: Franz Liszt, 1843. Bartók Béla, 1927. Kodály Zoltán, 1930s. Alle Wikimedia Commons | S. 13: Bartók phonographiert Volkslieder (1907). Wikimedia Commons | S. 16: Jüdische Musikanten mit Fagott und Viola da gamba, Prag 1741, Hermann, J. Telge, and Z. Winter, [wikimedia.commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermann_Telge_and_Zsuzsanna_Winter_Judische_Musikanten_mit_Fagott_und_Viola_da_gamba_Prag_1741.jpg) | S. 17: Statue von Alajos Stróbl über dem Eingang der Liszt-Akademie Budapest, Gabriele Maria Fischer | S. 18: Budapest andrassy ut 1875, Wikimedia Commons | S. 19: Sándor Brodsky: Waldszene. Wikimedia Commons | S. 20: Louis Held: Franz Liszt, Porträt im Arbeitszimmer in Weimar, um 1884. Wikimedia Commons | S. 23: Franz Liszt 1856, nach einem Gemälde von Wilhelm von Kaulbach. Wikimedia Commons | S. 25-26: Michael Straeter | S. 28: Franz Liszt Denkmal in Schillingsfürst. Quelle: FLN No. 13, Claudia Heß-Emmert, Schillingsfürst | S. 31: Privatarchiv Huschke | S. 33, beide: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen | S. 34: Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv | S. 35-39: Michael Straeter; Gabriele Maria Fischer | S. 41: Mária Eckhardt, Foto: L. Dvorák.

## Inhalt

Albrecht von Massow Zum Geleit	Seite 3
Albrecht von Massow Franz Liszts interkulturelle Musikphilosophie	Seite 4
Wolfgang Dömling Liszt, Kodály, Bartók: Ungarn, humanistische Europäer	Seite 11
Albrecht von Massow und Tiago de Oliveira Pinto Über die Zigeunermusik von Franz Liszt	Seite 13
Nike Wagner Rede anlässlich der Eröffnung der <i>Liszt-Biennale 2017</i>	Seite 21
Wolfram Huschke <i>Liszt-Biennale 2017</i>	Seite 24
Hans Emmert <i>Liszt-Akademie</i> in Schillingsfürst	Seite 27
Wolfram Huschke Zwei Briefe Hans von Bülow	Seite 29
Evelyn Liepsch Ein neuer Brief Franz Liszts an Großherzog Carl Alexander	Seite 32
<b>Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft</b>	
Bericht des Präsidenten – Halbzeitbilanz 2015/17	Seite 35
Präsidium und Kuratorium der <i>DLG</i> in der Wahlperiode 2017/21	Seite 37
Bericht von der Vorstands- / Kuratoriumversammlung 2017	Seite 38
Bericht von der Mitglieder- versammlung 2017 der <i>DLG</i>	Seite 39
Verleihung des <i>Széchenyi-Preises</i> an Mária Eckhardt	Seite 41
Der Internet-Auftritt der <i>DLG</i>	Seite 41
Termine 2018/19	Seite 43

# Zum Geleit

*Albrecht von Massow, Weimar*

**In der Sitzung** der *Deutschen Liszt-Gesellschaft (DLG)* am 22. Oktober 2016 schlug ich dem Vorstand die Wiederaufnahme einer Mitgliederzeitschrift vor. Der Vorstand billigte diesen Vorschlag einhellig, so dass zusätzlich zu den vielfältigen Aktivitäten von Mitgliedern der *DLG* (*Liszt-Biennale, Soireen in der ALTENBURG, Liszt-Akademie Schloß Schillingsfürst, Weimarer Liszt-Tage* etc.) nun in der Nachfolge der *Liszt-Nachrichten* einmal jährlich eine Mitgliederzeitschrift der *DLG* mit dem Titel *Forum Liszt* herausgegeben werden soll, wenn es die Kassenlage zuläßt. Nach ihr richtet sich – abgesehen von der Anzahl eingegangener Beiträge – auch der jeweilige Umfang eines Heftes.

Um die Kassenlage zu verbessern, möchte ich unsere Mitglieder bitten, neue Mitglieder zu werben. Auf unserer Homepage sieht man, was wir machen, warum es sich also lohnt, unserer Gesellschaft beizutreten. Wir werden diese Homepage immer wieder aktualisieren.

Das *Forum Liszt* soll im Verein mit Aktivitäten wie den genannten Franz Liszts Musik und Musikphilosophie unter vier Aspekten zur Geltung bringen:

Liszt und die Moderne  
Liszt und die Tradition  
Liszt interkulturell  
Liszt intermedial

Der Forumscharakter dieser Mitgliederzeitschrift soll durch Impulsbeiträge und deren Diskussion ermöglicht werden. Zudem sollen wie schon in den *Liszt-Nachrichten* Forschungsbeiträge sowie Informationen der *DLG* geboten werden.

Bewusst hat sich der Vorstand nicht für eine digitale Publikationsform mit völlig offen gehaltener Teilnahmemöglichkeit entschieden. Herausgeber und Redaktion behalten sich die letzte Entscheidung über die Inhalte und die Gestaltung eines Heftes vor. Für das *Forum Liszt* werden die Rechte für den Abdruck eines Beitrags nicht exklusiv beansprucht. Beiträge können also jederzeit auch anderswo veröffentlicht werden. Erst mit dem Abstand einiger Jahre der Erfahrungen mit dem *Forum Liszt* soll über eine Veröffentlichung ausgewählter Beiträge auf der Homepage der *DLG* beraten werden, wozu selbstverständlich die Zustimmung der Autoren eingeholt würde.

Die vier angedachten Themenfelder bieten viel Potential. Ein Beispiel: Liszt ist in vieler Hinsicht als der Begründer einer modernen interkulturellen Musikphilosophie anzusehen. Dabei verwendete er jedoch ein Vokabular zur Charakterisierung verschiedener Völker, Volksgruppen und ihrer Kultur, welches aus der Sicht vieler interkulturell oder multikulturell Engagierter der Gegenwart fragwürdig erscheinen kann. Wie also geht man diesbezüglich mit seinen Texten und ihren Konnotationen um? – Zwei Beiträge hierzu werden als Auftakt in der vorliegenden Nr. 1 des *Forum Liszt* nun zur Diskussion gestellt. Auf diese wie auch auf andere Beiträge kann man sich dann wiederum in späteren Heften beziehen.

Das *Forum Liszt* möchte – anknüpfend an die vier genannten Themenfelder – zu weiteren Aktivitäten motivieren. So können Mitglieder der *DLG* sich darum bemühen, gezielt für einzelne CD- oder DVD-Produktionen Gelder aufzubringen oder einzuwerben. Denkbar wäre auch, manche Dokumente, die auf Medienträgern existieren, aber nicht öffentlich zugänglich gemacht werden können, für die *Weimarer Liszt-Tage* auszuleihen, um sie sich gemeinsam im Kreise der anwesenden Mitglieder anzuhören bzw. anzuschauen.

Mehrere Beispiele:

- Herauszufinden wäre, ob eine Aufnahme der intermedialen Darbietung von *Via crucis*, die in Zusammenarbeit mit Robert Wilson beim *Kunstfest* 2012 entstand, existiert.
- In der Nachfolge des Reformationsjubiläums 2017 wäre eine Einspielung eines Chorwerks von Liszt in Verbindung mit weiteren Werken mitteldeutscher Kirchenmusik aus mehreren Jahrhunderten – etwa von Johannes Eccard oder Melchior Franck – zu erwägen.
- Es könnten Werke von Liszt zusammengebracht werden mit Werken, die im Bezug zu seinem Denken und Komponieren gesehen werden können, etwa mit *Les offrandes oubliées* von Olivier von Messiaen, welches vor einiger Zeit in einem Konzert der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* erklang, oder mit Werken der musikalischen Moderne Mitteldeutschlands, etwa von Max Reger, Richard Wetz, Günter Raphael, Johann Cilenšek u. a.

- Weitere Dokumente auf Medienträgern könnten sich durch Darbietungen der *Liszt-Biennale* sowie der *Liszt-Akademie auf Schloß Schillingsfürst* ergeben.
- Mit den Produzenten von *genius loci* könnte besprochen werden, ob sie für Lichtkunst-Produktionen an Örtlichkeiten, in denen auch Liszt wirkte, Werke von Liszt als Tonspur verwenden wollen.
- Im *Thüringer Landesmusikarchiv an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT (HfM)* in Weimar befinden sich ältere Tonaufnahmen von bedeutenden Liszt-Interpreten. Über Möglichkeiten, sie öffentlich zugänglich zu machen, werden zurzeit Verhandlungen geführt.

Das *Forum Liszt* möchte mit solchen Ideen gleichwohl keine übertriebenen Erwartungen schüren. Solche Produktionen brauchen viel Zeit; bei manchen stellt sich

rasch heraus, dass sie nicht machbar sind. Jedoch dürften bei einigen der angedachten Produktionen Rechte und Kosten ein nicht so großes Hindernis sein wie auf dem normalen Musikmarkt. Gegenwärtig kann man die Produktionskosten für eine CD, je nachdem, ob Rechte anfallen und Mastern notwendig erscheint, einschließlich eines Booklets bei einer Stückzahl von 500 mit etwa 1000 bis 5000 Euro veranschlagen. Für die Mitglieder aber auch schon lohnend wären – wie oben angedacht – exklusive Vorführungen von interessanten Mediendokumenten.

Das *Forum Liszt* möchte somit beitragen zu dem Anliegen der *DLG* und ihrer Mitglieder, Franz Liszts Musik und Musikphilosophie facettenreich zur Geltung zu bringen. In diesem Sinne wünsche ich uns Allen eine musikalische und gemeinsame Zukunft in Würdigung und Fortführung der eindrucksvollen Arbeit meiner Vorgänger Detlef Altenburg, Rolf-Dieter Arens und Wolfram Huschke.



## Franz Liszts interkulturelle Musikphilosophie

*Albrecht von Massow, Weimar*

**Franz Liszt kann** als einer der Mitbegründer einer modernen interkulturellen Musikphilosophie gelten. Sein umfangreichstes Buch – die zunächst 1859 in Französisch und bald darauf in Deutsch erschienene Abhandlung *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* – zeigt sich in seinem exponierenden Teil, welcher erörtert, anhand welcher Kunstformen sich Kulturen spezifisch bekunden, von Georg Wilhelm Friedrich Hegel inspiriert. Dessen *Vorlesungen zur Ästhetik* bewegen sich wiederum in der Tradition eines gewachsenen interkulturellen Interesses seit der Aufklärung, wie es beispielsweise mit Johann Gottfried Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte* oder seinen *Briefen zur Beförderung der Humanität*, nicht

zuletzt aber auch mit seinen Schulreden wie der *Von der Notwendigkeit der Geographie* zur Geltung kam.

Hinsichtlich der in seiner Abhandlung besonders in den Blick genommenen Volksgruppe der Zigeuner beruft sich Liszt unter anderem auf George Borrow, von dem 1851 die Novelle *Lavengro – The Scholar, the Gypsie, the Priest* erschienen war.

Der deutsche Begriff ›Zigeuner‹ ist in Liszts Abhandlung zugleich Oberbegriff, und in dieser Bedeutung wird er auch im vorliegenden Text, solange es um Liszts Abhandlung geht, beibehalten. Liszt verwendet ihn in seiner Abhandlung für Volksgruppen, die er, je nach der Spra-

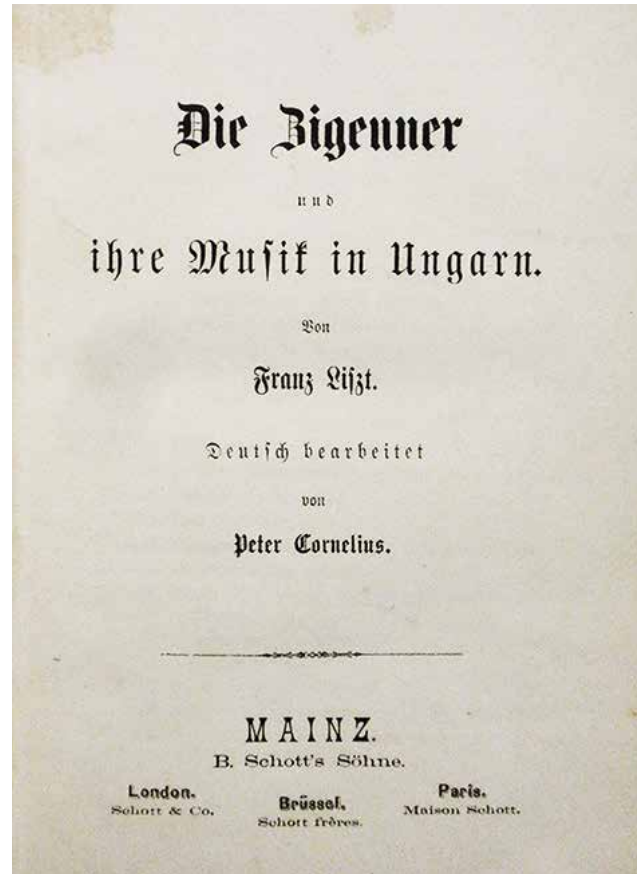
che der Kultur, aus der sie jeweils kamen oder in der sie sich jeweils aufhalten, unterschiedlich benennt, und zwar als ›Cygany‹, ›Rommys‹, ›Gypsies‹, ›Roma‹, ›Romany‹, ›Czigáns‹, ›Romano‹, ›Rommitschek‹, ›Sind-hi‹, ›Chai‹, ›Caloro‹, ›Kârâchen‹, ›Fârawni‹, ›Chinganis‹, ›Issingi‹, ›Jitanos‹, ›Zincali‹, ›Zigeuner‹, ›Cingeser‹, ›Czigany‹.<sup>2</sup> Liszts kulturelle Herleitung dieser Bezeichnungen wäre ebenso zu erörtern wie die Frage, ob die heute vor allem in Deutschland durchgesetzte Benennung als ›Sinti und Roma‹ für alle diese Volksgruppen, zu denen beispielsweise auch noch die Manouche in Frankreich gezählt werden müssen, als Oberbegriff gelten kann.

Im Titel der französischen Ausgabe von Liszts Abhandlung wird zudem für ›Zigeuner‹ das Wort ›Bohémiens‹ verwendet. Wenn man die Definition des Wortes ›Bohème‹ im 1987 erschienenen 3. Band der 19. Auflage der *Brockhaus Enzyklopädie* zu Rate zieht, ergeben sich für die Zeit Liszts Konnotationen des Wortes ›Bohème‹ nicht nur im Blick auf eine Volksgruppe, welche möglicherweise über Böhmen nach Mittel- und Westeuropa einwandert war, sondern auch im Blick auf einen künstlerischen Lebensstil. Möglicherweise stand unter anderem Liszts Künstlerexistenz in Paris um 1830 sogar Pate bei diesem Lexikonartikel:

**Bohème** [...] [frz.; zu mlat. Bohemus ›Böhme‹, (dann auch ›Zigeuner‹ (offenbar weil die Zigeuner über Böhmen eingewandert sind)] die, -, der unkonventionelle Lebensstil der Studenten, Künstler, Literaten (**Bohémiens**) v. a. des Pariser Quartier latin; Bez. auch für diese Gruppen selbst. Mit dem Begriff wurden insbesondere die Mitglieder einer Gruppe von romant., antibürgerl. Schriftstellern und Künstlern bezeichnet, die sich um 1830 in Paris zusammenfanden [...].

Texttypus und Duktus der Abhandlung Liszts sind nicht leicht auf einen Nenner zu bringen, zumal sich eine aus heutiger Sicht poetisch anmutende Sprache mit kulturphilosophischen und volkskundlichen Forschungen, die damals durchaus als wissenschaftlich galten, sowie mit landläufigen Charakterisierungen verbindet. Folgende Textauszüge über Völker allgemein sowie über die Zigeuner mögen diese eigentümliche Verbindung verdeutlichen:

Die Völker nähren in ihrer Kindheit die Einbildungskraft an Dichtungen, welche ihnen hervortretende, bedeutungsvolle Gestalten darbieten, ihren Sinn für das Heldenhafte wecken, ihnen den Ruhm oder die Not des Vaterlands vergegenwärtigen und in klingenden Strophen die ihnen eigentümliche Art und Sinnesweise verkörpern. [...] Meistens wird es anfangs eine Sage, ein kurzes, einfaches Lied sein, das überall im Lande von Lippen und Herzen widerönt. Um diesen Keim sammeln sich neue Zutaten, den Grundzug ergänzend, verschönernd; [...] so entsteht allmählich das Volksepos. [...]



Überall hat das Volksepos eine Gefühlsweise, die der ganzen Nation sympathisch war, in Taten symbolisiert und mit erzählender Form bekleidet; unter dem Schleier des Mythos bot es in ihr in leicht sich einprägender Sprache eine Schilderung der ihr innerlichst eigenen Leidenschaften, ihres gemeinschaftlichen Strebens und Duldens, welchem so durch die Tradition eine plastische Gestaltung verliehen wurde. Zu dieser Befriedigung der Einbildungskraft gesellte sich die lebhafteste Lust an einem ins Ohr fallenden, dem Gedächtnis das Bewahren des Inhalts erleichternden Rhythmus. Die Strophen wurden entweder durch eine kadenziertere und modulierte Deklamation, durch eine Art Rezitativ, oder auch durch eine wirkliche Melodie begleitet.

[...]

Die Völker Europas wurden plötzlich durch ein neues vermehrt, ohne daß man eigentlich recht wußte, woher es gekommen war. Es verbreitete sich über die Lande, ohne Eroberungslust zu zeigen, ohne aber auch um Bewilligung eines Domizils zu bitten. Es wollte nicht unterjochen, verweigerte aber auch die Unterwerfung. Es wollte nichts geben, aber auch nichts annehmen. Es sagte nichts von den afrikanischen oder asiatischen Höhen, von denen es heruntergestiegen war, nichts von der Notwendigkeit, durch welche es zum Aufsuchen anderer Wohnplätze getrieben wurde. [...] Es besitzt keinen Boden, keinen Kultus, weder Geschichte noch Gesetzbuch. [...]

Es ist begreiflich, daß bei vollständiger Ermangelung geistiger Bildung, behaglicher Muße, andächtig aufbewahrter Geschichte, veredelter Erziehung und ehrwürdiger Religion, daß bei Verleugnung jeder Anhänglichkeit an die Scholle, an das Vaterland ein Volk nicht einen *D i c h t e r* aufzuweisen haben wird, welcher Gefühle der Tatkraft, des Handelns in *h i s t o r i s c h e m* *R a h m e n* entfaltet; diesen Gefühlen hat es entsagt und sich in eine unerschütterliche

Passivität gehüllt, die es allem, was die übrige Menschheit bewegt, unzugänglich macht. Wenn seinen Geist ein wildes Träumen und Sehnen durchzuckte, so mußte es im Begehren nach einer eigenen Poesie ein anderes Ausdrucksmittel als das des Wortes erstreben. [...] Wenn ein so heimgesuchtes Volk die ursprünglichen Triebe seines Wesens, die es so lange in schweigendes Geheimnis gehüllt hatte, vor sich selber veredelt aussprechen wollte, so mußte sich ihm die reine Instrumentalmusik als das geeignetste Mittel bieten, als die Kunst, welche Gefühle ausdrückt, ohne sie auf ein bestimmtes Ziel zu lenken, ohne sich auf die von der Epopöe erzählten, im Drama dargestellten Tatsachen zu beschränken.<sup>3</sup>

Besonders poetisch sind Passagen, wo Liszt seine Sicht auf das Verhältnis der Zigeuner zur Natur bekundet:

Es ist unmöglich, sich ein vollständigeres Aufgehen in der Natur als das des Zigeuners zu denken. Auch unterliegt seine Vernunft diesem steten Wechsel des Schauens und der Eindrücke. [...] Er begreift nur Befriedigungen von einfacher, ursprünglicher Natur. Liebe zum Weibe, zur Lust, zum Tanz, zum Trunk, zur Musik, zum Schwelgen, und daneben zu Diebereien, zur Schlauheit, zur Mystifikation, zur Lüge, weil sie zum Speisezettel seiner Unterhaltungssleckerbissen gehören und das Abenteuerliche das Blut in seinen Adern lebhafter kreisen macht: das sind seine Freuden! Das sind die Feste, die er feiert! Das ist sein Leben, wenn er im Birkenwald einschlämmt, wo ihn die Gruppen der weißen Bäume wie märchenhafte Mädchengestalten umgeben [...]; das ist sein Leben, wenn er stundenlang in den Himmel starrt die wechselnden Kreise eines Rabenzugs verfolgt [...]; das ist sein Leben, wenn er einen saftigen Fruchthagen von den wilden Obstbäumen über sich herunterschüttelt [...]; das ist sein Leben, wenn er mit einem Schauer von Behagen den Blick über die vom ersten Sonnenstrahl rosig beleuchtete Welt schweifen läßt [...].<sup>4</sup>

Es bedarf keiner allzu großen intellektuellen Leistung, um in diesen Ausführungen unter anderem auch Klischees auszumachen, verbunden mit Auffassungen zu Verhaltensmerkmalen, die man heute zumindest in der öffentlichen Rede als diskriminierend ansähe. Schon schwieriger und nach den Pogromen des 20. Jahrhunderts heikel wäre eine Recherche zu der Frage, ob es in der Realität Anlässe für diese Klischees gab. Liszts Sprachgestus wirkt stellenweise so, als wolle er eine Realität poetisch überformen. Dabei spielen die Naturbeschreibungen, welche durchaus Liszts eigenen Projektionen entsprungen sein können, eine wichtige Rolle, und zwar letztlich auch im Blick auf seinen Musikbegriff. »Natur« ist zunächst in einem neuzeitlich-modernen sinnlichen Verständnis gemeint, in das allerdings ältere, von der Antike herrührende mathematisch-kosmologische Auffassungen einbezogen bleiben. Die letzteren scheinen allerdings nach Liszts Meinung nicht im Gesichtskreis der Zigeuner zu liegen. Ihm selbst jedoch sind sie ebenso wichtig wie das neuzeitlich-moderne sinnliche Naturverständnis:

Die Harmonie der Schöpfung manifestiert sich in so riesigen und mannigfaltigen Verhältnissen, daß die Fähigkeiten des Menschen erschaffen, ehe er sie in ihrem Ganzen zu erfassen vermag. Wenn in endlose Perspektive versenkt er den Versuch machen will, ihre Windungen zu erforschen, so wird wie von einem Nektar, den seine kühnen Lippen berührten, sein Geist berückt. Da er in seinem beschränkten Wesen den Begriff der unzählbaren Entwicklungswege der Natur nicht zusammenfassen kann, verwirrt sich die Anlage ihres Planes vor seinen Augen. Die periodische Wiederkehr, die zahlreichen Analogien, die wundervolle Beständigkeit, die nie abspannende Monotonie, die symbolische Verkettung ihrer Erscheinungen, die verhüllte Einheit ihrer Gesetze werden ihm durch die Vielheit ihres Details, die Fülle ihrer Abwechslungen, den Reichtum ihrer Formen unfaßbar [...] so daß der Mensch bestürzt, verwirrt vor diesem Chaos der ungleichsten Schönheiten steht, daß sein Denken sich zersplittert und nicht mehr dazu gelangt, die weise Ordnung all dieser Dinge in seinen engen Spiegel zu fassen.<sup>5</sup>

Manche Konnotationen des neuzeitlich-modernen sinnlichen Verständnisses von »Natur« verflochten sich mit denen des Begriffs von »Musik«, wie er von Liszt für die Zigeuner veranschlagt wird:

Der echte Zigeunerkünstler ist derjenige, der ein Tanz- oder Liedmotiv nur wie das Motto einer Rede, wie das Epigraph eines Gedichts aufnimmt und während einer fortwährenden Improvisation die Idee, die er nie verläßt, umschweift und umschreibt.

[...]

Diese Eingebungen des Augenblicks haben meist etwas Stoßweises, Abgebrochenes. Sie entfalten sich auf unvermuteten Orgelpunkten, auf irgendeinem Halt, wo sie uns die Spur unseres gewohnten Gleises ganz verlieren lassen, nichtsdestoweniger aber von pikantester Wirkung sind. Wie sie ganz unmotiviert ohne Regel und Vorbereitung eintreten, erinnern sie an das Geflatter scheuer, junger Vögel, die eben ohne jeden anderen Zweck als der Bewegung, des Lebens froh zu werden, hier und dort in Lüften schweben [...].<sup>6</sup>

Die Nähe zur Natur – verstanden als ungebunden, wild, zügellos etc. – bedingt für Liszt die Ferne zu allem Systemischen, welches für andere Musik, gerade auch die abendländische, in deren Traditionen Liszt als Modernisierer auftrat, so charakteristisch ist. So liege das Charakteristische des »Modulationssystems« der Musik der Zigeuner, also des Geflechts der harmonischen Fortschreitungen, gerade in der Weigerung, ein »Dogma, Gesetz, eine Regel oder Disziplin« anzuerkennen.

Wohl im Sinne dessen, was das Wort »Bohème« an Konnotationen in sich im Blick auf Zigeuner sowie im Blick auf einen Künstlertypus des 19. Jahrhunderts verbindet, soll sich Liszt einmal als der »klassische Zigeuner« bezeichnet haben. Dies aber wäre zu reflektieren vor dem Hintergrund seiner Benennung der außereuropäischen Wurzeln der Zigeuner. Denn es fällt auf, dass Liszts Verständnis von »Natur« und »Musik« keineswegs iden-

## Franz Liszts interkulturelle Musikphilosophie

tisch war mit dem Verständnis von ›Natur‹ und ›Musik‹, welches er für die Zigeuner angab, sondern abendländisch geprägt war, so dass ferner auch seine Adaption dessen, was er als typisch für Zigeunermusik ansah, letztlich auf eine transformierende Integration in die abendländischen Musiksysteme hinauslief. Dies lässt sich am Beispiel der 1853 veröffentlichten *Ungarischen Rhapsodien* zeigen, etwa am 13. Stück. Die Melodik bewegt sich hier vielfach, allerdings nicht während des ganzen Stücks, in den Tönen einer Mollskala mit übermäßiger Quarte, wie sie von Liszt als eine typische ›Zigeunertonleiter‹ ausgemacht worden war<sup>9</sup> und auch Eingang in lexikalische Erfassungen gefunden hat, etwa unter dem Stichwort ›Zigeunertonleiter‹ im zweibändigen 1979 erschienenen *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Analog zur Bildung von Akkorden in Terzenschichtung über den Stufen einer Tonleiter aus deren Tönen bildet Liszt hier ebenfalls Akkorde, welche die Harmonik des Stücks verschiedentlich prägen. Gleichwohl sind die meisten dieser Akkorde mit Akkorden, wie sie aus artifizierter Musik des 19. Jahrhunderts geläufig sind, identisch; und die Notation der Akkordfortschreitungen erfolgt streng nach den Prinzipien der funktionsharmonischen Dur-Moll-Tonalität, wie sie sich im Zuge der abendländischen Musik herausgebildet hatten.

Analog fällt bei näherem Hinsehen auf, dass Liszt – anders als Wagner – auch bei allem, was den Ohren seiner Zeitgenossen als modern geklungen haben dürfte, große Sorge trug, es so weit wie irgend möglich im System der funktionsharmonischen Dur-Moll-Tonalität zu notieren. Stellen, wo man sich bei Liszt in der harmonischen Analyse nicht mehr anders als gemäß dem Verfahren der ›freien Leittoneneinstellung‹ zu helfen weiß, sind seltener, als man meinen sollte. Noch im zweiten Stück – *Aux Cyprès de la Villa d'Este* – des dritten Bandes der *Années de Pèlerinage* (entstanden über viele Jahre bis 1883) sind zwischen den Rahmentonarten G-Moll und G-Dur – welche die tonalen Zentren bald nach Beginn sowie am Schluss des Stücks bilden – im weit ausgreifend modulierenden Mittelteil alle zwischen den Tonarten Fis-Moll, H-Moll, E-Moll, A-Dur, D-Moll und G-Moll vermittelnden Akkorde als Zwischen dominanten mit den funktionsharmonisch erforderlichen Alterierungen notiert (T. 87-104), worin sich auch die Notation der meisten der übermäßigen Akkorde, welche dieses Stück maßgeblich prägen, fügt. Die Ausnahme bilden die übermäßigen Akkorde des dramatischen Höhepunkts des Stücks (T. 107-130), was aber gerade in Verbindung mit einem Ausbruch aus dem System folgerichtig erscheint. Ebenso ist auch die zunächst irritierende Notation der das Stück eröffnenden klingenden Terz als Fis und B zu erklären, nämlich als Vorhaltsdissonanz –

Theodore Valério: *Csikós a kőrösi pusztán*, 1855



ergänzt durch D zum übermäßigen Akkord –, die sich von Fis zu G, somit nach G-Moll lösen könnte, welches alsbald auch tatsächlich erklingt (T. 33).

Ferner vertraute Liszt in seinen *Ungarischen Rhapsodien* die Intonationen seiner Adaptionen aus dem, was er als Zigeunermusik ansah, ausgerechnet demjenigen Instrument an, welches im 19. Jahrhundert zum Inbegriff eines ›bereinigten‹ bzw. eines nicht mehr flexibel zu handhabenden Tonsystems wurde, nämlich dem Klavier, dessen Intonation nicht die selben Möglichkeiten hat, wie Streichinstrumente sowie manche Zupf- und Blasinstrumente sie haben. Den rhapsodischen Charakter mancher Entwürfe dieser Stücke hat er in weiteren Fassungen zu stärkerer formaler Stringenz gestrafft.<sup>10</sup>

Gänzlich fern einem Selbstverständnis als der ›klassische Zigeuner‹ steht Liszts sakrale Musik. Sie gehört zu den großen, gleichwohl bis heute unterschätzten Schöpfungen des 19. Jahrhunderts. Teil seiner interkulturellen Musikphilosophie im historischen Sinne innerhalb des Abendlands ist aber auch sie, insofern sie die katholische Musikkultur früherer Jahrhunderte in die Formen und in die Syntax seiner modernen Musik hineinholt. Daher scheint eine andere Selbsteinschätzung Liszts, nämlich als zur »einen Hälfte Zigeuner, zur anderen Franziskaner«, angemessener.

Völlig außen vor bleibt in Liszts Verständnis von ›Kultur‹ und ›Natur‹ die Einbeziehung nutzwirtschaftlicher Aspekte, was nicht nur Künstlern wie Liszt wohl bis heute schwer fällt (wiewohl auch sie gerne jeden Morgen frische Brötchen auf dem Tisch haben wollen...) und erklären helfen könnte, warum Liszt zwar hinsichtlich der Zigeuner den Vorwurf einer »Scheu gegen jede Arbeit« erwähnt,<sup>11</sup> an ihm aber nicht das Konfliktpotential entfaltet, welches hinsichtlich der Frage, wie berechtigt oder unberechtigt er ist, offenbar nicht erst in heutigen volkswirtschaftlichen und sozialpolitischen Kontroversen besteht – mit oder ohne Ressentiments.

Kaum thematisiert wird dieses Konfliktpotential aber auch in dem 1998 vom Landesamt für politische Bildung Baden-Württembergs veröffentlichten Sammelband *Zwischen Romantisierung und Rassismus – Sinti und Roma 600 Jahre in Deutschland*. Konfliktpotentiale werden in diesem Sammelband einseitig auf Ressentiments und Diskriminierung seitens der deutschen Mehrheitsgesellschaft und ihrer Medien und Sicherheitsorgane zurückgeführt, während Sinti und Roma vorrangig in kultureller Hinsicht betrachtet werden, dies aber so, dass noch nicht

einmal durch detaillierte Beschreibungen, wie sie in Liszts Abhandlung vielfach anzutreffen sind, Interesse an dieser Volksgruppe und ihrer Kultur geweckt wird. Eher überdeckt bzw. relativiert der Sammelband herkunftsbedingte Unterschiede im Wirtschafts- und Kulturverständnis. Den Autoren des Sammelbands genügt der Hinweis auf die verbrecherischen Folgen von Ressentiments und Diskriminierung im Nationalsozialismus, um heutigen Kontroversen um volkswirtschaftliche und sozialpolitische Konfliktpotentiale aus dem Weg zu gehen. Abzuwarten bleibt, wie sich hierzu das für 2018 geplante und von der Bundeskulturstiftung mit 3,75 Millionen Euro geförderte digitale Archiv für die Sinti und Roma<sup>12</sup> verhält.

Wer von interkultureller Musikphilosophie angesichts dieser und weiterer Konfliktpotentiale heutige Möglichkeiten einer Verständigung erhofft, sollte sich zuvor klar machen, dass auch im Falle von Musik, wo es nicht in erster Linie um materielle Verteilungskämpfe geht, äußerst konfliktreiche Paradigmen zu diskutieren sind. Denn was mit Liszt völlig selbstverständlich als Paradigmen einer interkulturellen Musikphilosophie vorauszusetzen wäre, ist heutzutage – zumal in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg – hoch umstritten: ›Art‹, ›Volk‹ im Sinne einer Herkunft, damit zusammenhängend ›Blut‹, ›Rasse‹ im Sinne genetischer Verwandtschaft, ›Land‹ bzw. ›Vaterland‹, ›Scholle‹, ›Natur‹, auch im anthropologischen Sinne, ›Religion‹, ›Kultur‹ – und zwar volksspezifisch –, und schließlich eben Volksbezeichnungen wie ›Zigeuner‹, ›Juden‹, ›Magyaren‹ oder allgemein ›Völker Europas‹ sowie ›Nationen‹; die Verwendung des Begriffs ›Nation‹ ist bei Liszt wie damals üblich hergeleitet vom lateinischen Wort ›natus‹ für ›geboren sein‹ im Sinne einer genealogischen Zusammengehörigkeit und meint keineswegs eine Identität mit ›Staat‹.

Alle diese Begriffe finden sich vielfach in Liszts Abhandlung und sind paradigmatisch gemeint, jedoch nicht ausgrenzend. Dies lässt sich an seiner Verwendung des Begriffs ›Rasse‹ zeigen. Denn aus ihr erfolgt nicht ansatzweise etwas, was sich diskriminierend oder gar verbrecherisch auslegen ließe, sondern vielmehr das Anliegen, volkswissenschaftliches Interesse für Spezifisches zu wecken, welches man damals auf ›Rasse‹ zurückführte:

Wie alle orientalischen Rassen, alle sinnreichen müßigen Naturen, verlieren die Zigeuner nie die Vorliebe für lebhaftere Farben und glänzende Zierraten, welche sogleich den Blick auf sich ziehen. Sie lieben funkelnde Ringe an Ohren und Fingern zu tragen, das Hemd am Halse durch ein rotes oder blaues Band, wohl auch durch einen Metallknopf zu schließen und entlehnen den Frauen etwas von ihrem Gewirre von Halsbändern aus Bernstein, Korallen, Glaskügelchen, selbst aus getrockneten roten Beeren, an denen sie über-



## Franz Liszts interkulturelle Musikphilosophie

dies geweihte Amulette und behexte Talismane, Gold- oder Kupfermünzen und Säckchen von der verschiedensten Heilkraft tragen. [...]

Die gerade oder gebogene Nase, die Haltung des Hauptes verkünden Stolz, dem nur die nachlässige Haltung der gebeugten Schultern widerspricht. Ihre Art bewahrt einen selbstständigen Zug, ohne in die Grandezza oder die Aufgeblasenheit zu verfallen, wie sie den Herzögen, Grafen oder Häuptern ihrer Stämme selten mangelt, ohne aber auch die Noblesse zu erreichen, welche den Bauern der Ukraine eigen ist, diesen Abkömmlingen der Kosacken, deren Neigungen nicht ohne Analogie sind mit der Liebe des Zigeuners zur Freiheit, zum Haidelieben, zu Tanz, Musik und Trunk.

Das Zigeunerorchester bestand früher aus mehreren ad libitum gewählten und zusammengestellten Instrumenten, deren Basis und Spitze jedoch immer Violine und Zymbal blieb. Letzteres ist eine Art länglich viereckigen Bretts, etwa wie Tafelklaviere mit Saiten bezogen, welche mit Klöpfeln geschlagen einen sehr durchdringenden Ton geben. Nach den Mustern zu urteilen, welche wir von Saiteninstrumenten östlicher Länder besitzen, ist das Zymbal augenscheinlich morgenländischen Ursprungs.<sup>13</sup>

Wer nun aber die von Liszt paradigmatisch verwendeten Begriffe – vor allem die genealogischen unter ihnen – allein noch als historisch signifikant erörtern wollte, würde wichtigen Diskussionen, die seit der Aufklärung verstärkt um Menschenbilder geführt wurden, nicht gerecht werden, etwa wenn er sich damit zufrieden gäbe, in der gegenwärtig vor allem von linksgerichteten Strömungen vertretenen Ideologie einer ›multikulturellen Gesellschaft‹ Antworten auf alle möglichen Fragen der kulturellen Identität wie auch Lösungen für alle Probleme der materiellen Umverteilungskämpfe zu erhoffen. Denn schon im Begriff ›multikulturelle Gesellschaft‹ ist das Wort ›Kultur‹ zum Teiladjektiv herabgesetzt, welches jederzeit durch andere Adjektive ersetzt werden könnte – etwa durch Adjektive wie ›sozialistisch‹ oder ›kapitalistisch‹ –, während das Wort ›Gesellschaft‹ mit dem umfassenden und hybriden Anspruch, wie er vor allem durch Soziologie, Sozialdemokratie und Sozialismus im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts vorgetragen wurde, als geradezu paradigmatisches Substantiv fungiert, durch welches auch das Stichwort ›Multikulturelle Gesellschaft‹ im 1991 veröffentlichten 15. Band der 19. Auflage der *Brockhaus Enzyklopädie* als ›Schlüsselbegriff‹ etikettiert und umfangreich auf fast fünf (!) Spalten ausgeführt ist.

Demgegenüber geht eine interkulturelle Musikphilosophie, wie sie anhand der Abhandlung Liszts aufzube-

reiten wäre, von der Voraussetzung aus, dass ›Kultur‹ als Paradigma das Spezifische einer Gemeinschaft, eines Volkes und/oder einer Gesellschaft überhaupt erst erzeugt, so dass von hierher auch erst ein profunder Blick auf andere Kulturen gerichtet werden kann. Doch schon die Verbindung der Worte ›Volk‹ und ›Gesellschaft‹ durch eine ambivalente Konjunktion im vorigen Satz zeigt, dass es hierbei nicht ohne Kontroversen abgeht. Denn die Erhebung des Worts ›Gesellschaft‹ zum paradigmatischen Substantiv nimmt im Grunde genommen schon eine hybride Entscheidung in Kontroversen über Menschenbilder vorweg, die gegenwärtig weniger den je entscheidbar scheinen, zumal angesichts des beständig anwachsenden Diffamierungsinstrumentariums bei manchen der an diesen Kontroversen Beteiligten.



Sorokin: Spanische Zigeuner, 1853

Letzteres ist aber gerade Liszts Abhandlung, deren Paradigmen heutzutage – zumal in Deutschland – hoch umstritten wären, wenn sie nicht sofort zum ›alten Eisen‹ getan würden, nicht vorzuhalten. Liszt diffamiert niemanden; sein kulturelles Selbstverständnis bleibt letztlich abendländisch geprägt, vor allem hinsichtlich seiner römisch-katholischen Prägung und deren Auslegungen in der ungarischen, deutschen, französischen und italienischen Kultur. Wo er Völker kritisiert – was besonders den Juden gilt und an anderer Stelle zu erörtern wäre –, geschieht dies stets in Verbindung mit Wertschätzung und legt keine Konsequenzen nahe, wie sie etwa bei

Richard Wagner angelegt erscheinen und später von den Nationalsozialisten verbrecherisch gezogen wurden. Die Verbindung aus Charakterisierung, Kritik, Wertschätzung und Anerkennung ist in Liszts Abhandlung unauflöslich; keine ihrer Komponenten kann gegen andere ausgespielt werden. Deswegen ist die philologische Frage, ob alle in seiner Abhandlung anzutreffenden Charakterisierungen wirklich auf ihn zurückgehen, vielleicht doch nicht so entscheidend; denn diese Verbindung aus Charakterisierung, Kritik, Wertschätzung und Anerkennung ist typisch für Liszt und stringent durchgeführt, und dies nicht nur in dieser Abhandlung.

Dies eröffnet rückblickend eine wichtige Einschätzung seiner Begriffe und der mit ihnen verbundenen Charakterisierungen, die er unter den oben genannten Paradigmen vornimmt. Denn anders als spätere gesellschaftspolitische Ideologie, welche Paradigmen wie diese verbrecherisch ummünzte, weswegen dann wiederum eine soziologisch inspirierte Geschichtssicht nach dem Zweiten Weltkrieg ein zwangsläufiges Kausalverhältnis zwischen Paradigmen wie den oben genannten und den Verbrechen glaubte voraussetzen zu dürfen, lässt sich die Abhandlung Liszts als eines der selteneren Argumente gegen diese Voraussetzung aufbieten.

Daher hat die Einschätzung der Begriffe, die von Liszt paradigmatisch verwendet werden, Konsequenzen auch für heutige Kontroversen. Denn zumindest müsste man sich die Mühe machen, denjenigen, welche weiterhin oder erneut interkulturelle Charakterisierungen unter Paradigmen wie den oben genannten vornehmen, nachzuweisen, dass sie damit erneut Verbrecherisches beabsichtigen. Wenn sie dies hingegen nicht beabsichtigen, sind sie in das Spektrum des interkulturellen Meinungsstreits einzubeziehen. Ferner wäre es durchaus eine stichprobenartige Erhebung wert zu erfragen, wie viel Prozent der

Weltbevölkerung sich unter Paradigmen wie den oben genannten definieren. Vermutlich würde dabei herauskommen, dass dies bei einem sehr hohen Prozentsatz so ist, besonders außerhalb der westlich-urbanen Welt, und zwar gerade auch im Blick auf die genealogischen Paradigmen, zumal wenn man sie auf das ihnen kulturhistorisch zugrunde liegende Paradigma der ›Familienherkunft‹ zurückführt. Dann aber hätte auch interkulturelle Politik nicht etwa die Aufgabe, die Weltbevölkerung entgegen den Paradigmen wie den oben genannten umzuerziehen, sondern sie hätte die Aufgabe, unter Einbeziehung dieser wie auch weiterer Paradigmen eine konstruktive Verständigung zu unterstützen. Hierzu kann interkulturelle Musikphilosophie einen wichtigen Beitrag leisten.

- 1 Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. III, bezeichnet als Teil einer »Volksausgabe in vier Bänden [...] unter Benutzung der Übersetzung von Peter Cornelius«, neu durchgesehene Ausg. Leipzig 1910). Die prekäre Quellenlage dieser Abhandlung, welche sich auch in der vorliegenden Fußnote niederschlägt und unter anderem die Frage, wer alles an ihr mitgeschrieben hat, aufwirft, macht eine quellenkritische Edition zu dem wohl wichtigsten Desiderat der von Detlef Altenburg begonnenen Herausgabe der Schriften Liszts.
- 2 Ebenda, S. 9f, S. 62, S. 104 u. S. 127.
- 3 Ebenda, Auszüge aus S. 1-19.
- 4 Ebenda, S. 28 f.
- 5 Ebenda, S. 30 f.
- 6 Ebenda, S. 112 f.
- 7 Ebenda, S. 108.
- 8 Vgl. hierzu Wolfgang Dömling, *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber 1985, Kapitel *Der klassische Zigeuner*.
- 9 Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, a. a. O., S. 109.
- 10 Wolfgang Dömling, *Franz Liszt und seine Zeit*, a. a. O., S. 179-182.
- 11 Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, a. a. O., S. 20f.
- 12 *Thüringer Allgemeine* vom 7.4.2017.
- 13 Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, a. a. O., S. 120 f.

# Liszt, Kodály, Bartók: Ungarn, humanistische Europäer

Wolfgang Dömling, Augsburg

»Daß ein so unruhiger Kopf, der von allen Nöten und Doktrinen der Zeit in die Wirre getrieben wird, der das Bedürfnis fühlt, sich um alle Bedürfnisse der Menschheit zu kümmern, und gern die Nase in alle Töpfe steckt, worin der liebe Gott die Zukunft kocht: daß Franz Liszt kein stiller Klavierspieler für ruhige Staatsbürger und gemütliche Schlafmützen sein kann, das versteht sich von selbst.« Das schrieb Heinrich Heine schon 1837. Franz Liszt (1811-1886) war auch kein Komponist für eine solche Klientel, wenn auch, ganz natürlicherweise, ein überbordendes Schaffen, wie dasjenige Liszts, nicht bloß aus Meisterwerken bestehen kann. »Liszt sagt in seinen Werken«, schrieb Béla Bartók im Jubiläumsjahr 1911, »verstreut zwischen vielen Schablonen, mehr Neues als viele andere Komponisten, die das Durchschnittspublikum häufig höher einschätzt.«

Geprägt durch die französische, die italienische, die deutsche und die ungarische Kultur, wurde Liszt ein Weltbürger hinsichtlich seines kulturellen Horizonts, seiner – völlig autodidaktisch angeeigneten – Bildung, seines Musikbegriffs und naturgemäß auch seiner Lebensführung. Im Zeitalter der sich heftig regenden Nationalismen ist Liszt der erste, ja der einzige große Musiker von explizit europäischem Zuschnitt. Sein musikalisch und kulturpolitisch intensives Engagement als Hofkapellmeister in Weimar, seine beständige wohlwollende Unterstützung und Förderung jüngerer Komponisten, beispielsweise auch aus Rußland oder Böhmen, seine Schriften über andere Komponisten (nie über sich selbst!) – dies alles zeugt von der künstlerischen und menschlichen Weite der Persönlichkeit Liszts. In seinem letzten Lebensabschnitt knüpfte Liszt wieder engere Beziehungen zu Ungarn, wo er ja geboren war (im heute österreichischen Dorf Raiding, das bis 1920 zum ungarischen Reichsteil der Monarchie gehört hatte), und er lebte und unterrichtete in Budapest dann regelmäßig einige Monate im Jahr.

Was seit dem späten 18. Jahrhundert als gelegentliche exotische Würzung in der Musik der deutsch-österreichischen Nachbarländer auftrat – als »all'ungherese«, »alla zingarese« bei Haydn, Schubert, Brahms und vielen anderen, und natürlich auch Liszts *Ungarische Rhapsodien* bestimmt (mit denen er allerdings ein ungarisches Nationalepos in Tönen zu schaffen den Ehrgeiz hatte) –, das waren Lieder, Tänze und Märsche aus dem halbstädtischen und militärischen Milieu im Repertoire der Zigeunerkapellen. Die wirkliche ungarische Volksmusik, die Bauernlieder, war gänzlich unbekannt.

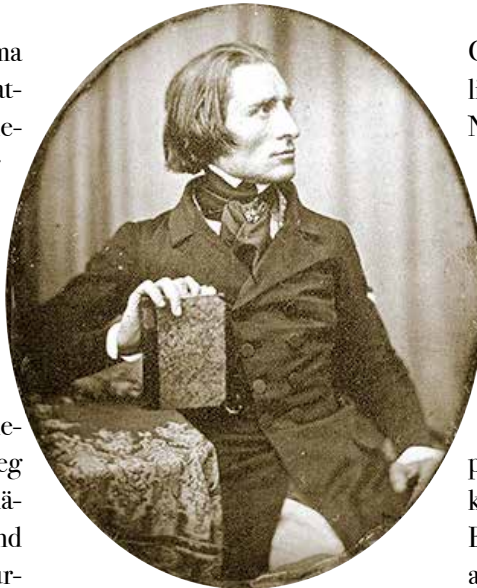
Anspruchsvolleres Musikleben in Ungarn entstand erst im Kontext des politischen und kulturellen Aufschwungs nach der Staatsreform von 1867 (»Ausgleich«), die dem ungarischen Reichsteil (der im übrigen auch das weitaus größte Territorium hatte) quasi die Gleichberechtigung der Herrschaft in der nun so genannten Doppelmonarchie Österreich-Ungarn brachte. In der Hauptstadt (seit 1873: Budapest) wurde eine Musikakademie gegründet (1875) und Liszt zum ersten Präsidenten ernannt, der dort auch regelmäßig und sehr gerne unterrichtete. Insgesamt aber dominierte an der Musikakademie ein deutsch-österreichischer Konservatismus eher rigider Art. Was überhaupt wäre wohl aus dem ungarischen Musikleben geworden, dieser Mischung aus Klassizismus, epigonaler Spätromantik, Operette und Zigeunermusik, wären nicht Béla Bartók und Zoltán Kodály auf den Plan getreten? Man vermag es sich kaum vorzustellen.

Kodály (1882-1967) bezog 1900, nach in einigen Provinzstädtchen – sein Vater war Eisenbahner – verbrachten Jugendjahren ohne spezielle Musikerfahrung, die Budapester Universität und studierte gleichzeitig an der Musikakademie. An der Universität wurde er 1906 zum Dr. phil. promoviert mit einer Arbeit über die Strophenstruktur der ungarischen Volkslieder.



Kodály hatte ein Lebensthema gefunden. Im Sommer 1905 schon hatte er mit dem Sammeln von Bauernliedern begonnen, da sich die bislang gedruckt vorliegenden Volksliedersammlungen als unzulänglich gezeigt hatten; etwa gleichzeitig tat das sein fast zwei Jahre älterer Studiengenosse Béla Bartók (1881-1945), der gleichfalls aus der Provinz stammte (einem Ort, der seit den Gebietsveränderungen nach dem Ersten Weltkrieg einige Kilometer jenseits der rumänischen Grenze liegt). Kodály und Bartók arbeiteten zusammen und wurden lebenslange Freunde; 1906 bereits erschien die gemeinsame Publikation *Magyar népdalok* (Ungarische Volkslieder).

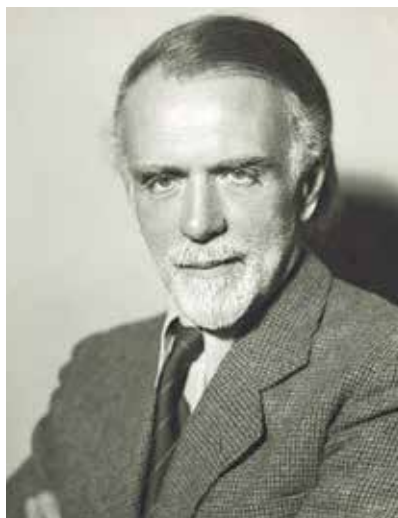
Beider Überzeugung war, neue ungarische Musik könne nur auf neuer Grundlage geschaffen werden – die einzige Alternative zu Spätromantik wie zu Klassizismus. »Wir wandten unsere Aufmerksamkeit der ungarischen Bauernklasse zu«, schrieb Bartók rückblickend; »es war eine Art Sehnsucht nach dem Unbekannten, ein undefinierbares Vorgefühl davon, daß wir die wahre Volksmusik unter den Bauern auffinden könnten, was uns zu unseren ersten Schritten auf diesem Gebiet bewog. (...) Ein reiches, bis dahin unbekanntes Material« kam ans Licht. Und solches »von der Zivilisation unberührt gebliebenes Musikmaterial« wurde nun – bei Bartók weit extremer ausgeprägt als bei Kodály – für die kompositorische Arbeit ernstgenommen: für Melodiebildung, Zusammenklang und Rhythmik – eben nicht, wie bislang üblich, lediglich als exotisierende Beigabe zum herkömmlichen Tonsatz. »Bartók war sich von Anfang darüber klar«, schrieb Kodály später, »daß wir nur dann die ungarische Musik ergründen können, wenn uns auch die Musik der Nachbarvölker bekannt ist. (...) So legte er sein ungarisches



Franz Liszt, 1843



Bartók Béla, 1927



Kodály Zoltán, 1930

Gewand ab, und aus dem der damaligen Atmosphäre entsprechenden Nationalisten wurde ein weitblickender Internationalist, der jedoch nie aufhörte, ein wahrer Ungar zu sein.« Bartók interessierten die größeren Zusammenhänge, nicht nationale Rechtfertigungsstrategien. Er lernte die nötigen Sprachen; 1912 war eine Forschungsreise zu den Tataren Russlands geplant (die aus akuten politischen Gründen nicht zustandekam); 1913 war er bei algerischen Beduinen. Bis 1918 hatte Bartók andie zehntausend Melodien aus dem damaligen riesigen, sprachen- und völkerreichen Vorkriegs-Großungarn zusammengetragen. 1936 wurde Bartók von der türkischen Regierung zu einer Studienreise und phonographischen Aufnahmen nach Anatolien eingeladen. (Man möge sich ausmalen, was das derzeitige türkische Regime dazu sagen würde ...) Bartók publizierte seine Arbeiten soweit es möglich war, noch im amerikanischen Exil (ab 1940) war er mit Transkriptionen und Editionen intensiv befaßt. »Wenn sein gesamtes Schaffen einmal an die Öffentlichkeit gelangt«, schrieb Kodály 1950, »wird sich herausstellen, daß Bartók, der in seinen jungen Jahren nur dem Wohl seines kleinen Vaterlandes zu dienen glaubte, mit dieser seiner nebenbei betriebenen Arbeit auch der ganzen Welt einen Markstein gesetzt hat.«

In Ungarn, wo er, von Auslandsreisen abgesehen, sein ganzes Leben zugebracht hat, wird Kodály bis heute geradezu als Lichtgestalt für die ungarische Musikkultur verehrt – hat er doch unermüdlich für die Verwirklichung dessen gearbeitet und auch gekämpft, wovon er zutiefst überzeugt war: daß die Musikkultur eines Landes nur erhalten bleiben könne, wenn die Menschen von früher Kindheit an Musik machen – machen, nicht bloß hören – , und das heißt vor allem: singen.

Ab den 1950er Jahren wurde durch Kodálys Bemühungen an über hundert ungarischen Musikschulen nach und nach die tägliche Musikstunde – Singen! – eingeführt. »Es kann nicht geleugnet werden, daß diese Schulen in allen Fächern bessere Resultate erzielen«, sagte Kodály 1964 in einem Interview. »Wir wissen, daß eine tägliche Beschäftigung mit der Musik den Geist so erfrischt, daß er dann für alle anderen Gegenstände mehr Empfänglichkeit zeigt. (...) Man kann sagen, daß die Musik auch rhythmisch, harmonisch auf den Menschen einwirkt und daß diese musikalischen Kinder dadurch, daß sie Musik in sich haben, im ganzen harmonischere Menschen werden.« Darüber sollten heutige Bildungspolitiker einmal ernstlich nachdenken.

*Bartók phonographiert Volkslieder (1907)*



## Über die »Zigeunermusik« von Franz Liszt

**Albrecht von Massow und Tiago de Oliveira Pinto  
– ein Gespräch im Institut für Musikwissenschaft in Weimar,  
10. Oktober 2017**

**TdOP:** Zu Beginn die Frage nach der Quelle unter gleich mehreren Aspekten: Hat Franz Liszt die Abhandlung *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* alleine geschrieben, hat er die Übersetzung aus dem Französischen überwacht usw.? Vor allem, auf welche Ausgabe stützen wir uns hier? Der uns vorliegende Text erschien 1910 »unter Benutzung der Übersetzung von Peter Cornelius. Neu durchgesehene Ausgabe«.

Liszt hat den Text in dieser Fassung nicht mehr gesehen, deswegen auch nicht autorisiert usw. Quellenkundlich alles sehr kompliziert. Was kann man also überhaupt zu der uns vorliegenden Quelle sagen?

**AvM:** Das ist genau das ganz große Problem. Die Liszt-Forschung wartet seit Jahrzehnten auf eine historisch-

kritische Ausgabe dieser Abhandlung von Liszt, weil in der Tat fraglich ist, wieviel davon von Liszt selbst ist, wieviel entweder durch Anregungen noch von ihm aufgenommen worden ist, oder ob tatsächlich noch etwas hinzugefügt worden ist von anderen. Diese Fragen sind bis dato überhaupt nicht zu klären; aber die Ausgabe von 1910 hat schon alle »Interpolations-Maßnahmen« durchlaufen. Sie ist auf der einen Seite zwar sehr weit verbreitet, auf der anderen Seite aber fragwürdig. Sie steht in allen Bibliotheken. Es ist die Ausgabe, auf die man sich in der Regel bezieht. Eigentlich kann man der Sekundärliteratur, die sich auf diese Abhandlung bezieht, keinen Vorwurf machen. Man merkt auch, dass allen Autoren in der Regel – jedenfalls in den Jahrzehnten seit dem Zweiten Weltkrieg – die Problematik dieser Quelle bewusst ist.



**TdOP:** Das Interessante ist, dass im Exemplar aus unserer Bibliothek ein handschriftlicher Eintrag steht, der wesentlich später kam: »freie Bearbeitung der Übersetzung, mit Original nicht übereinstimmend !!! « (drei Ausrufezeichen). Das ist in jüngerer Zeit geschehen. Das führt uns zur nächsten Frage: Es gibt also ein »Original«. Wo ist es, ist das die französische Ausgabe?

**AvM:** Es war zuerst auf Französisch, was vermutlich mit diesem handschriftlichen Eintrag gemeint war. Aber ich habe mich noch nicht eingehend damit befasst.

Eine wichtige Aufgabe der historisch-kritischen Ausgabe, wenn sie dann nun endlich erschiene, bestünde darin, überhaupt das Quellenmaterial zu sichten; ich bin sicher, dass dies allein mehrere Jahre dauern wird. D.h. zur Zeit schreibt man über diese Abhandlung, die die wichtigste von Liszt ist, unter ständigem Vorbehalt.

**TdOP:** Du meinst also, daß die Schrift die wichtigste von Liszt sei, die umfangreichste zumindest?

**AvM:** Sie ist die umfangreichste, und ich halte sie auch für die wichtigste, weil sie als die erste zu interkulturellen musikphilosophischen Fragen im 19. Jahrhundert gelten kann. Die Abhandlung halte ich auch aus einem zweiten Grund für wichtig: Denn sie wird in keiner Weise aus heutiger Sicht als nur noch von historischem Interesse angesehen, sondern wird – wie auch immer kritisch – weiterhin als signifikante Quelle herangezogen. In einem 1998 vom Landesamt für politische Bildung Baden-Württembergs veröffentlichten Sammelband *Zwischen Romantisierung und Rassismus – Sinti und Roma 600 Jahre in Deutschland* – bezieht sich ein Autor unter anderem auch auf diese Schrift von Liszt und drängt sie keineswegs ins Historisch-Vergangene ab, sondern hält manche ihrer Aussagen weiterhin für signifikant und zutreffend.

**TdOP:** Interessant diese Bemerkung, denn ein weiteres Werk, das Du sicherlich kennst, nämlich das Buch des ungarischen Musikwissenschaftlers Balint Sarosi, beschreibt ganz allgemein *Die Musik der Zigeuner*. Dieses Buch ist in seiner deutschen Fassung in den 1970er Jahren erschienen; es wurde für diese Fassung von Christian Kaden bearbeitet, zumindest redaktionell so eingerichtet, dass es damals (in der DDR) veröffentlicht werden konnte. Hier steht das »Ungarische« nicht im Vordergrund. Zu Sarosis Zeit war Ungarn als staatliches Gebilde schon etwas ganz Anderes als zu Liszts Zeit (also Ungarn plus Rumänien etc.). D.h. hier haben wir eine umfassende Studie zur Musik der Zigeuner insgesamt.

COPYRIGHT 1910 BY BREITKOPF & HARTEL - LEIPZIG



T 1175

**AvM:** Also der Stellenwert von Liszts Schrift, die nach wie vor durchaus zu Rate zu ziehen ist, kommt auch daher, dass Liszt seinerseits schon auf Schriften zurückgegriffen hat, die aus damaliger Sicht als volkskundlich valide galten. Man müsste natürlich auch diese Schriften wieder zu Rate ziehen; aber es ist ganz eindeutig ein Bemühen Liszts zu spüren, sich hier auch auf aus seiner Sicht solide Grundlagen zu beziehen. Das haben längst nicht alle gemacht; ich finde in dieser Hinsicht manche Schriften von Richard Wagner sehr viel mehr von Ressentiments getragen und zudem nicht so sehr von dem Bemühen geprägt, eine Volksgruppe kennen zu lernen, zu verstehen. Da sehe ich den großen Unterschied zu Liszt.

**TdOP:** In der Tat, das sind Persönlichkeiten mit zwei geradezu gegensätzlichen Sichtweisen.

**AvM:** Und ein weiterer Punkt ist, dass Liszt immer das Territorium eines Landes unterscheidet von der Aus-

Inhalt.

Seite

I. Des Zigeuners Epos ein musikalisches . . . . .	1
II. Des Zigeuners Gegensatz: Der Israelit . . . . .	9
III. Zigeunergesinnung: Poetischer Egoismus . . . . .	20
IV. Zigeunertrieb: Zügellose Naturliebe . . . . .	26
V. Zigeunergefühl: Schmerz und Stolz . . . . .	35
VI. Der Zigeuner in der europäischen Literatur . . . . .	44
VII. Der Zigeuner ein Paria . . . . .	53
VIII. Ethnographen; Zivilisierungsversuche . . . . .	60
IX. Des Zigeuners Beschäftigungsweisen . . . . .	68
X. Erlebnisse mit Zigeunern unsrer Heimat . . . . .	75
XI. Zigeuner auf unsren Reisen . . . . .	82
XII. Jozsy . . . . .	93
XIII. Die Zigeuner in Ungarn . . . . .	100
XIV. Die ungarische Zigeunermusik . . . . .	108
XV. Kostüm, Orchester, Art und Weise des Zigeuner- virtuosen . . . . .	119
XVI. Eigentumsfrage der Zigeunerkunst . . . . .	126
XVII. Geschichtliches; Bihary . . . . .	140
XVIII. Lavotta und Csermak; Reményi . . . . .	151
XIX. Verhältnis der Zigeunerkunst zur europäischen Musik . . . . .	164
XX. Dies Buch eine Vorrede zu unsrem Zigeuner-Epos, den „Ungarischen Rhapsodien“ . . . . .	170

*freie Bearbeitung der Über-  
setzung, mit Original nicht  
übereinstimmend !!!*

dehnung einer Volksgruppe. Was Du eben angesprochen hast, ist daher auch noch zu bemerken, so dass deswegen solche Abhandlungen wie die Liszts sehr wichtig sind. Denn sie haben die Geltung im Blick auf eine Volksgruppe, wo auch immer sie lebt...

**TdOP:** ...wo eben politische Grenzen keine kulturellen Zugehörigkeiten widerspiegeln oder gar respektieren...

**AvM:** ...genau, daher nicht identisch sind mit dem Wohngebiet dieser Volksgruppe. Das ist gerade im Falle der Zigeuner, für die sich in Deutschland mittlerweile der Begriff »Sinti und Roma« eingebürgert hat, von ganz großer Bedeutung. Übrigens ist – zumal im Umgang mit historischen Quellen, also auch für unser Gespräch – immer wieder zu erwägen, welche dieser beiden Bezeichnungen man wählt. In Liszts Sprachgebrauch gehen sie keineswegs synonym ineinander auf; vielmehr ist die Bezeichnung »Zigeuner« als Oberbegriff gemeint. Außerhalb Deutsch-

lands werden bis heute Bezeichnungen wie »Tziganes« oder »Gipsy« als Oberbegriffe verwendet, beispielsweise für eine CD mit Věra Bila, Karel Giňa und den Kale and Bogoro Vocals. Hingegen kann die im Deutschen gewählte Bezeichnung »Sinti und Roma« – so mein Eindruck – als Oberbegriff keine internationale Geltung beanspruchen. In unserem Gespräch über Liszt bewegen wir uns jedenfalls mit dem Begriff »Zigeuner« in der Logik des Sprachgebrauchs von Liszt, der vergleichsweise ressentimentfrei ist.

**TdOP:** Mich beeindruckt an der Schrift von Liszt – in dieser Hinsicht geht sie über das Buch von Balint Sarosi hinaus –, dass hier eine zivilisatorische Beurteilung geschieht, indem Liszt sich in eine Anthropologie dieser Kultur hinein begibt. Und hier fällt auch ein explizit vorgenommener Vergleich mit den »Israeliten« besonders ins Gewicht.

**AvM:** Der Vergleich mit den Juden – und der Bezeichnung »Juden« im Deutschen korrespondieren zahlreiche internationale Bezeichnungen – ist sehr interessant; er gehört aber auch zu den besonders prekären Abschnitten dieser Abhandlung Liszts. Jetzt könnte man quellenkritisch erneut fragen, ob eine gewisse Schärfe der Formulierungen im Zuge einer Kritik an den Juden, welche mit diesem Vergleich einhergeht, von ihm selbst ist oder nicht; aber ich neige zu der folgenden Auffassung: Selbst wenn diese Formulierungen von ihm sind, wird er in anderer Hinsicht den Juden doch auch wieder gerecht oder will ihnen gerecht werden – und es gibt bei ihm nicht dieses totale Ressentiment, wie es bei anderen Autoren des 19. Jahrhunderts gelegentlich begegnet. D.h. ich teile zwar seine Auffassungen zu den Juden nicht, obwohl er manche Aspekte ähnlich wie zu den »Zigeunern« auch über die »Israeliten« sagt, was zu diskutieren wäre. Auch hier merkt man wieder jedenfalls sein Bemühen um eine volkscundliche Solidität.

**TdOP:** Hinzu kommt, dass dieser Vergleich zwischen »Israeliten« und »Zigeuner« ein künstlerischer ist, denn beide sind seiner Auffassung nach hoch musikalische Völker, mit außerordentlicher Musikalität ausgestattet. Liszt wundert sich geradezu, warum aufgrund, oder besser, trotz dieser herausragender kulturellen Leistungen solch ein Volk – »Zigeuner« wie »Israeliten« – keine »Nation« hat. Ein unerklärlicher Gegensatz also: auf der einen Seite höchste musikalische Begabung und kulturelle Höchstleistung, auf der anderen Seite ein Volk ohne Land.

**AvM:** Und auf dieser Ebene – der kulturellen – jedenfalls vermag er, beide zu würdigen. Da merkt man auch, dass er sie mag.

Ich habe dennoch mit seinem Vergleich gewisse Probleme; dies würde aber zu weit führen, und deswegen sollten wir unbedingt in einem der nächsten Hefte des *Forum Liszt* auch noch einmal eine weiter reichende Auseinandersetzung mit Liszts Bild von den Juden führen...

**TdOP:** ...gerade und vor allem im Hinblick auf die Auffassung seines Freundes, Protégés und künftigen Schwiegersohns, der sich ganz anders über das Judentum in der Musik geäußert hat...

**AvM:** Im Blick auf die kulturellen Leistungen der Zigeuner spricht Liszt mehrfach von einem großen »Geschick«; und ergänzend muß man sich klar machen, dass es um eine Handwerkerkultur geht, und das ist sehr wichtig. Denn manche der späteren und damals schon beginnenden sozialen und ökonomischen Spannungen zwischen Zigeunern bzw. Sinti und Roma und anderen Bevölkerungen liegt vor allem daran, dass sich das ganze Wirtschaftsleben in Europa im Laufe des 19. Jahrhunderts sehr stark verändert hat. Das Handwerk musste sich immer mehr – zumal heute – in Zulieferfunktionen einfügen für größere, industrielle Produktionsweisen. Und an diesem Prozess waren die Sinti und Roma in der Regel nicht beteiligt, jedenfalls scheint es mir so. D.h. die Kluft zwischen dem übrigen Handwerk und ihrem Handwerk wurde immer größer. Eigentlich kann man dies beiden Auslegungen des Handwerks und ihren sozialen Repräsentanten – und das erscheint mir wichtig – nicht wirklich vorwerfen, wiewohl es zu Spannungen geführt hat. Denn die Handwerker aus den anderen Volksgruppen sind hier in Sachzwänge geraten: die der ökonomischen Entwicklung der Moderne.

**TdOP:** In dieser Hinsicht, vor allem auch von sozialen Sachzwängen gezwungen, waren vor allem die Juden sehr eingeschränkt, was ihre Tätigkeiten betrifft; sie waren geradezu in den Handel getrieben, in das Kreditwesen, Edelsteinverarbeitung und -verkauf usw. ...

Aber zurück zu Liszt: Was mich zunächst überrascht hat, ist der ethnographische, kulturphilosophisch-psychologische Blick einerseits, und auf der anderen Seite frage ich mich, was hat ihn dazu bewogen, sich so eingehend und so tief in diese Materie einzuarbeiten?

*Jüdische Musikanten mit Fagott und Viola da gamba, Prag 1741*

**AvM:** Ich glaube, er hat so manches von seiner eigenen unruhigen Lebensführung in die Zigeuner hineinprojiziert, hat dabei zugleich eine große Affinität gehabt zu ihrem musikalischen Interpretationsstil, sowohl zu ihrer Handhabung von Instrumenten als auch zu der Art ihrer Intonation. Das hat ihn sehr fasziniert. Er hat ja auch versucht, vieles davon dann in seine Notation zu übernehmen, was schwierig war, denn er hat ja sehr viel für Klavier notiert, wo die Tonhöhen vorbestimmt sind...

**TdOP:** ...die Diatonik, die nicht immer so richtig passt oder sich in andere Musikkulturen bzw. Tonsysteme schlecht einfügen lässt...

**AvM:** ...genau, das heißt, daß Liszt ein systemisches Problem mit der Intonation und mit den Tonleitern der Zigeuner hatte. Das geht so weit, dass ich glaube, dass er sich und auch die Zigeunermusik in einer gewissen Weise verkannt hat. Das macht aber nichts. Denn mit einem anderen Bein steckte er ganz tief in der abendländischen Tradition, vor allem auch der der katholischen Kirchenmusik. Und zwischen diesen Traditionen und denen der Zigeuner gibt es nur wenig Beziehung. D.h. er hat hier einen Spagat geleistet.

**TdOP:** Es ist bemerkenswert, dass seine Stichworte zu den Zigeunern – wie z. B. ständig auf Reisen zu sein, instrumentales Virtuositentum usw. – alles Dinge sind, die auch auf ihn selbst zutreffen. Deswegen meine Hypothese, dass die eingehende Beschäftigung mit diesem allgemeinen Phänomen letztlich und wahrscheinlich vornehmlich eine Suche ist nach sich selbst; nach einer Identität





## Über die »Zigeunermusik« von Franz Liszt

allerdings, die sich, wenn am Ende nicht wirklich auf ihn persönlich, so doch auf seine Kompositionen niedergeschlagen hat. Es ist bezeichnend, dass man ihm das in Ungarn abgekauft hat. Man hat ihn in Ungarn zum künstlerischen Nationalidol hochstilisiert, was er de facto eigentlich gar nicht war, bis heute aber für ein solches gehalten und gefeiert wird.

**AvM:** Ich glaube, da gibt es noch eine interessante Vorder- und Rückseite: Auf der Vorderseite war er dieses gefeierte Idol; auf der Rückseite – glaube ich aber – hatte er eine ganz tiefe Empathie für Menschen, die arm waren. Menschen also, die materiell große Schwierigkeiten hatten. Was mich immer besonders anrührt bei Liszt, ist in diesem Zusammenhang auch seine große Affinität zur Musik Schuberts. Das lag zum einen an dieser wunderbaren Musik Schuberts; aber Liszt hatte auch ein großes Herz für Künstlerexistenzen, denen es oft dreckig ergangen ist. Bei den Zigeunern ist das vielleicht auch etwas, wofür er eine große Sensibilität hatte. Er hat zwar teilweise auch kritisiert, dass sie sich nicht genügend um ihre materiellen Grundlagen kümmern – in dieser Hinsicht war er also nicht völlig kritiklos –; aber diese Empathie für Menschen, die arm sind, spielt in Liszts Humanismus eine wichtige Rolle, zumal sie bei ihm zusammen kommt mit trotzdem großer künstlerischer Leistung.

**TdOP:** Er war auch ungemein großzügig, hat stets für umsonst unterrichtet ...

**AvM:** ...er soll 80 Prozent seiner Einkünfte verteilt haben, wie mir Wolfram Huschke erzählte.

**TdOP:** In Budapest findet sich heute keine andere Persönlichkeit, die im öffentlichen Raum so zur Schau gestellt wird wie Franz Liszt: von der *Liszt-Akademie*, wo er über dem Eingangsportal überlebensgroß thront, bis zu den Plätzen, wo seine Büsten stehen oder an Hausfassaden, die sein Konterfei in Relief Format tragen... Das ist nicht zu übersehen und bedeutet sicherlich viel über Liszt selbst. Seine Schrift heißt ja nicht nur *Musik der Zigeuner*, sondern *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*. Dies erscheint mir ein ganz wesentlicher Punkt; denn er unternimmt nicht den Versuch, die Musik eines gesamten Volkes zu beleuchten, sondern die derjenigen Teilgruppe, die innerhalb des Staatengebildes lebt, das



Budapest Liszt Akademie

er als Ungarn versteht. Es geht also um die Identität dieses einen nationalen Gebildes, die er am Ende selbst verkörpert, oder verkörpern möchte, bzw. für sich selbst konstruiert. Balint Sarosi bezieht sich, wie erwähnt, auf die Musik der Zigeuner insgesamt, und nicht explizit auf Ungarn, obwohl es wesentlich auch darum geht und man Sarosis Text intuitiv als eine direkte Nachfolgerschrift zu der Liszts verstehen möchte. Denn keinesfalls ist es Sarosi, der ein Kritiker Liszts ist, sondern gleich wenige Jahrzehnte später ein anderer, ein wirklich glühender Magyar, nämlich Béla Bartók; übrigens auch ein erstklassiger Pianist, Klavier-Pädagoge und Komponist, in genau dieser Reihenfolge, wie Liszt. Bartók aber hat sich radikal von Liszts Standpunkt abgewendet, nachdem er seine erste nationalistische Phase der jungen Jahre überwunden hat, indem er explizit darauf hingewiesen hat, dass das Wesen der ungarischen Musik an ganz anderer Stelle zu suchen ist, nämlich in einer besonderen sozialen – und nicht ethnischen – Schicht, nämlich in der der ungarischen Bauern. Also nicht die Musik der Zigeuner, sondern die »Bauernmusik«, wie sie Bartók bezeichnet, ist der Quell einer ungarischen Musik im umfassenden, auch im kunstmusikalischen Sinne.

Dass Liszt hier das Ungarische und die Zigeuner zu einer künstlerisch hochwertigen Verbindung zusammenbringt, ist zweifellos eine hoch artifizielle Leistung, die nicht nur ihm, sondern auch Generationen von Künstlern seiner Zeit, und nach ihm gedient hat. Sie bleibt jedoch bald nicht mehr unangefochten...

**AvM:** ...er ist ja auch dafür kritisiert worden, weil einige der Auffassung waren, dass er der Unterscheidung zwischen Ungarn und Zigeunern nicht genügend Rücksicht

geben würde. Wobei, ich glaube es stimmt nicht ganz, weil er auch beschreibt, dass die übrige ungarische Bevölkerung zu dieser Zeit, im 19. Jahrhundert, keine eigene Musiktradition hatte, auf die sie zurückgreifen konnte, dass ihr deswegen durch die Zigeuner etwas ermöglicht wurde. Dann hat man aber auch herausgefunden, dass die Zigeuner ihre Intonationsweisen wiederum an Musik entfaltet hatten, die sie in Wien beispielsweise im Caffeehaus aufgegriffen und weiterentwickelt hatten.

**TdOP:** Hier zeigt sich auch ein weiterer Aspekt, der ihn von Bela Bartók grundsätzlich unterscheiden wird, nämlich das Urbane einer bestimmten Musizierform. Da ist aber auch z.B. der Verbunkos, das damalige musikalische Bewerben von jungen Soldaten (vor allem im Vorfeld des Ersten Weltkrieges) auf Basis des von Zigeunern entwickelten Geigenspiels, ein Brauch der tief in der allgemein ungarischen Gesellschaft verankert war (soweit, dass es bezeichnenderweise heute offiziell zum Immateriellen Kulturerbe des Landes zählt). Wohingegen das Element, das von Bartók hervorhoben wird, die Bauernmusik, ausschließlich ein Phänomen des Ländlichen ist, der dörflichen Gruppen. Das hatte mit der urbanen Entwicklung nichts zu tun. So gesehen war Liszts Ansatz viel moderner, zeitgemäßer zumindest, indem er die Stadt wie auch das Land mit als sozialen Nährboden einer dynamischen, das Potential der Erneuerung nationaler Kunstmusik in sich bergenden musikalischen Kultur betrachtet.

**AvM:** Was Du da jetzt ansprichst, ist auch ein ganz wichtiger Aspekt, nämlich der schon damals ...

**TdOP:** ...bestehende Stadt-Land Konflikt.

**AvM:** Genau, der Stadt-Land-Konflikt beginnt im 19. Jahrhundert zum prägenden paradigmatischen Zwiespalt zu werden. Liszts ganze Herkunft ist kleinstädtisch und teilweise auch ländlich. Sein Leben aber vollzog sich in den großen Städten, oder zumindest in Kulturzentren Europas. Das ist in gewisser Weise bei den Zigeunern, vor allem aber natürlich bei der ungarischen Landbevölkerung anders. Also auch hier hat er einen Spagat geleistet, und gerade weil er das machte, haben viele andere, die zu diesem Spagat nicht bereit waren, ihn dafür kritisiert. Aber es ist ein notwendiger Spagat, und dies bis heute; denn eine der wichtigsten Aufgaben ist es, den Stadt-Land-Konflikt endlich zu überwinden. Er ist ja weiterhin da; vor allem außerhalb Europas. Der Stadt-Land-Konflikt hat heute eine starke interkulturelle Dimension und in gewisser Weise kann



*Budapest andrassy ut 1875*

man die Profile dieses Konflikts früh in solchen Künstlerpersönlichkeiten wie Liszt ablesen.

**TdOP:** Bei Liszt stellt sich mir noch – um den Vergleich mit Bartók abzuschließen – ein sehr viel weniger konstruiertes Modell dar als bei Bartók, da er als Kriterium die lebendige Musikkultur hervorhebt, Bartók hingegen ausschließlich das sozial-ökonomisch-ökologische Umfeld.

Nun zu den einzelnen Kapiteln in Liszts Abhandlung: Es ist erstaunlich, wie vielfältig er in der thematischen Ausrichtung seiner Abhandlung vorgeht. Er spricht vom Orchester, von der Kostümierung, er spricht von etwas, das ganz wichtig ist, von der »Eigentumsfrage der Zigeunerkunst« usw. Was für ein fortschrittliches Denken in jener Zeit!

**AvM:** Genau, das ist auch der Grund, warum diese Abhandlung nicht obsolet ist. Sie spricht, wenn auch vorsichtig, alle möglichen Aspekte an, die auch zu Konflikten geführt haben und auch weiter zu Konflikten führen. Und er spricht sie an, um zugleich auch für ein Verständnis zu werben, warum sie heute so sind wie sie sind. Ich teile zwar nicht alle Aspekte, wie Liszt sie sieht und ich kann auch manche Ressentiments, die es gegenüber den Zigeunern bzw. Sinti und Roma gibt, zumindest insofern verstehen, als ich respektiere, dass hier sehr unterschiedliche Arten und Weisen des sozialen und ökonomischen Verhaltens nebeneinander leben. Gleichwohl finde ich den Weg, den



Sándor Brodszky: Waldszene

Liszt hierfür anbietet, in gewisser Weise überzeugend; denn indem mit ihm festzustellen ist, dass man sich sozial und ökonomisch wohl nicht leicht einig werden kann, kann trotzdem die kulturelle Ebene ein guter Weg sein, sich gegenseitig besser zu verstehen.

**TdOP:** Das sehe ich sowohl inhaltlich als beachtenswert, vor allem aber finde ich es beeindruckend, wie eine Persönlichkeit wie Liszt das in seiner Zeit so sehen konnte. Denn Zigeuner genossen im Dafürhalten der dominierenden Schichten, egal welcher Zuordnung, weder sozial noch kulturell irgendeine nennenswerte Wertschätzung, selbst nicht in einer sich liberalisierenden urbanen bürgerlichen Gesellschaft.

**AvM:** Ferner gibt es Aspekte, über die manche Menschen seit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts schon mal lächeln mögen. Liszt nennt es den Hang der Zigeuner zur Mystifikation. Aber jeder weiß, was damit gemeint ist, dass man nämlich an manche Kleidungsstücke, Steine, kunsthandwerkliche Gegenstände oder eben auch an eine harmonische Wendung in einem Musikstück einen symbolischen Gehalt knüpfen könnte. Dass er daher auch solche Aspekte anspricht, die geistiger Natur sind, die materiell nicht fassbar sind, das finde ich auch eine große Stärke...

**TdOP:** ...in diesem Zusammenhang spricht er auch von einem »kindlichen Charakter«, was ja nichts Anderes als das Unmittelbare, Emotionale beschreibt, das dann nun wiederum heute in den Begriff des »Immateriellen Kulturerbes« passt, wo Musik sehr viel ganzheitlicher, körper- und emotionsbezogener aufgefasst wird; nicht

also ausschließlich oder primär rational oder verschriftlicht. Unter solchen Prämissen ist das absolut nachzuvollziehen.

**AvM:** Auf jeden Fall; und selbst ich, dem musikalische Verschriftlichung sehr viel bedeutet, weil sie den Geist zur Selbstvergewisserung zwingt, kann mündliche Traditionen als Korrespondierendes auf jeden Fall anerkennen. Man könnte auch von da her, wie schon vorhin erwähnt, sagen, dass Liszt in dem selben Maße, wie er diese Problematik bewusst macht, als Begründer einer modernen interkulturellen Musikphilosophie gelten kann.

**TdOP:** Es ist offensichtlich, dass es zwei Musikauffassungen sind, die sich hier

gegenüber stehen und er geht in die andere hinein, obwohl er zunächst von dieser rationalen, fortschrittsorientierten Auffassung ausgeht – er zählte ja als Komponist zu den Fortschrittlichsten seiner Zeit –, aber auf der anderen Seite dieses andere musikalische Prinzip einbezieht, das nicht primär auf Schriftlichkeit basiert, oder zumindest nicht zwangsläufig von dieser ausgeht, sondern auf dem Phänomen, das ich als ein »holistisches Bewusstsein« in der Musik umschreibe, wo nämlich u.a. auch die Körperlichkeit eine Rolle spielt, die Emotion, und vor allem auch das Kollektiv, nicht also vordergründig der Einzelne, der Komponist, die Autorschaft verkörpernde Instanz – und das sind zwei unterschiedliche musikalische Konzepte...

**AvM:** ...oder auch Pole, von denen her er aus seiner hervorgehobenen Situation heraus immer wieder auch der Einzelne ist. Diejenigen auf der anderen Seite nannte er gelegentlich »meine charmanten Kollegen«...

**TdOP:** ...aus dieser Perspektive lässt sich wieder erahnen, wie voraussichtlich er eingestellt war in seiner ganzen Haltung.

**AvM:** Die Spannung, die er austrägt, muss besonders groß gewesen sein, denn anders als es diese üble Nachrede suggeriert – an der übrigens auch Johannes Brahms beteiligt war, und einige andere –, dass er nämlich seine Kompositionen »hinsudeln« würde, hat er akribisch notiert. D.h. er ist einerseits ein Vertreter dieser akribischen Schriftlichkeit, auf der anderen Seite eröffnet er diesen ganz anderen Spielraum des Intonatorischen und des Extemporierens. Das ist faszinierend.



Louis Held: Franz Liszt,  
Porträt im Arbeitszimmer in Weimar, 1884

**TdOP:** Hier ist er – und ich komme doch wieder auf den Vergleich zurück – ganz Béla Bartók, der genau jedes Detail der von ihm aufgezeichneten Bauernmusik schriftlich festgehalten hat, aus einem zunächst wissenschaftlichen Beweggrund heraus, um das Ergebnis dann später in seine künstlerische Arbeit münden zu lassen. Bei Liszt sehe ich das genaue Gegenteil: Die zunächst vordergründige Arbeit am musikalischen Detail, bis hin zur akribischen Verschriftlichung des Ornaments, leitet dann mit der Bemühung um die Musik der Zigeuner plötzlich in eine geradezu ethnographische Dimension über. Die daraufhin von ihm verfasste Abhandlung, um die es uns hier geht, ist das Beweisstück für die Richtung dieser von Liszt vollzogenen Entwicklung.

\*\*\*

**TdOP:** Mir scheint nun, wir haben mit diesen allgemeinen Überlegungen den Rahmen für eine vertiefende Beschäftigung mit Liszts Schrift gelegt...

**AvM:** ...das können wir zumindest hoffen; darüber hinaus ging es uns darum, zwei grundlegende Aspekte dabei heraus zu arbeiten: Der eine ist die Bedeutung Liszts als Begründer einer modernen interkulturellen Musikphilosophie, der zweite die enge Verbindung seines Denkens und seiner musikalischen Auffassungen zu dem, was man heute als ›Immaterielles Kulturerbe‹ ins Bewusstsein holt. Beide Aspekte sind von großer Aktualität.

**TdOP:** Das erklärt auch, warum ich die Schrift von Franz Liszt heute unbeschwert lesen kann, auch wenn Formulierungen darin enthalten sind, die wir heute so nicht arti-

kulieren oder akzeptieren möchten. Ich sehe den Text mit seiner von uns soeben festgestellten essentiellen Aussage, zugleich ist er auch in seiner Zeit aufzufassen. Wenn man sich dessen bewusst ist, gibt es kein Problem mehr, das zu unüberwindlich wäre, um ihn ernst zu nehmen.

**AvM:** Vielleicht könnte man auch etwas Drittes noch bemerken: Es hat vor allem aufgrund der Erfahrungen des Dritten Reiches ein sehr großes Misstrauen eben gegenüber allen volkscundlichen Erwägungen gegeben, die auch sehr schnell unter Rassismusverdacht gerieten. Wenn wir aber heute in die Welt hineinschauen, dann stellen wir fest, dass wahrscheinlich über 90% der Menschheit sich als Familie, als Volk, als Ethnie – auch im Zusammenhang mit konfessioneller Bindung – verstehen. Dieses Selbstverständnis sollte man nicht durch eine – wie ich finde – falsch verstandene Aufklärung nivellieren. Sondern viel eher ist es wahrscheinlich unsere Aufgabe in der Zukunft, dass wir uns wieder mit diesem verstärkt aufkeimenden Selbstverständnis arrangieren sollten...

**TdOP:** ...im einem Bewusstsein allerdings, welches immer die Vielfalt in dieser Einheit als selbstverständliche Grundlage eines friedlichen Miteinanders versteht; denn sich einer sozialen Gemeinschaft zugehörig fühlen, hängt nicht von religiösen oder nicht-religiösen, von weltanschaulichen oder kulturellen Vorlieben ab.

**AvM:** Gleichwohl fiel es uns vermutlich schwer zu sagen, was das typisch Deutsche ist, ob es das überhaupt gibt. Nennen könnte man hier das Rationale, das große Interesse an philosophischer Selbstreflexion – man könnte es auch als Hang zum Grüblerischen bezeichnen –, dann das sehr große Interesse an Musik und so könnte es weiter gehen, was man über sich als Angehöriger einer Volksgruppe sagen kann...

Ebenso scheint es zu sein, dass dieses Interesse, sich seiner selbst zu vergewissern, mittlerweile weltweit begegnet, je stärker man mit der Globalisierung konfrontiert ist. Jetzt gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder man folgt einer multikulturellen Gesellschaftsidee; die Menschen sollen sich somit zu einer globalen Wertegemeinschaft zusammenschließen und fortentwickeln. Doch ich glaube, dieser Weg ist nicht tragfähig; denn die Menschen werden darauf beharren, dass sie irgendwo herkommen, dass sie ein für sie spezifisches Weltbild haben und dementsprechend spezifische Aspekte ihres Selbstverständnisses entwickeln, sowohl genealogisch, als auch kulturell, als auch metaphysisch – wie auch immer. Deswegen halte ich es für klüger,

man lässt spezifische Aspekte ruhig wieder mehr zu, auch wenn wir Deutsche aufgrund unserer Geschichte damit ein großes Problem haben, und versucht aus diesen Aspekten, Möglichkeiten des Zusammenlebens zu finden. Auch in dieser Hinsicht halte ich Liszt, gerade weil er das Anliegen hat, Volksgruppen zu charakterisieren, nicht also Unterschiede zu nivellieren, für ausgesprochen modern.

**TdOP:** D.h. heute ist man sich einig, dass es keine globale Gesellschaft geben kann ohne die Anerkennung des Fortbestehens lokaler Ausprägungen.

**AvM:** Ja. Zusammenfassend finden wir also bei Liszt drei Aspekte: die Begründung einer interkulturellen Musikphilosophie, das Bewusstsein für das, was wir mittlerweile als ›Immaterielles Kulturerbe‹ wertschätzen, sowie Ansätze für ein erneuertes volkscundliches Interesse.

## Epilog

**AvM:** Schließlich könnte man sich entlegene Werke Liszts vornehmen, vor allem die sakralen, um sich ihnen eingehend – sowohl interpretatorisch als auch analytisch – zu widmen. Dabei würde man die semantische Kraft seiner Musik noch stärker zur Kenntnis nehmen können. Denn manchmal ging seine Musik – und das ist auch ein bisschen durch ihn selbst verschuldet – etwas unter in seinem Virtuositentum. Seine mentale Stärke, sein tief-sinniges Bedeutungsvermögen stand manchmal konträr zu manch Effekthascherischem. Auch in dieser Hinsicht war Liszt ein Künstler des Spagats.

# Rede anlässlich des Eröffnungskonzertes der Liszt Biennale Thüringen 2017

im Deutschen Nationaltheater Weimar

*Nike Wagner, Wien/Bonn*

**Verehrter Hausherr,  
verehrte Koordinatoren der Liszt-Biennale,  
meine Damen und Herren,**

nimmt man das Liszt-Jubiläumsjahr 2011 hinzu, so feiert das Land Thüringen den Musiker Franz Liszt nun fast schon zum dritten Mal mit einem eigenen Festival.

Im weit entfernten Rheinland gilt alles, was zum zweiten Mal stattfindet, bereits als ›Tradition‹. Im weniger voreiligen Thüringen halten wir das schöne – aber noch jugendliche – Projekt der *Liszt-Biennalen*, die sich über die Städte und Burgen, Schlösser und Gärten, Festsäle und Kirchen Thüringens ergießen, zumindest für eine Verstärkung eines ganz wichtigen gesamt-kulturellen Impulses. Auch das Wort und der Begriff der ›Nachhal-

tigkeit‹ – oft missbraucht – scheint hier endlich einmal in eine gute Umlaufbahn eingetreten. Dank also an das Land Thüringen, Dank an das DNT, wo die *Liszt-Biennale 2017* beginnen darf und Dank an die geistigen Väter eines Festivals, das dem Andenken an Franz Liszt – an seinen Wirkungsstätten in diesem Land – lebendige Gegenwart verleiht.

Aber lassen Sie mich einen Schritt zurücktreten und vor aller Feierlichkeit einige etwas untergriffige Fragen stellen. Kulturpolitisch ist ja alles in Ordnung, aber warum sollen wir eigentlich an Liszts Wirken erinnern und sein Werk vergegenwärtigen? Warum wollen wir ihn im Umfeld seines Jahrhunderts feiern, eines doch so fernen Jahrhunderts, haben wir nicht andere Probleme?



Sicherlich war Liszt der hinreißendste und berühmteste Klavier-Virtuose des 19. Jahrhunderts, aber sein Spiel ist verklungen. Sicherlich war Liszt ein Förderer und Beförderer der modernsten Musik seiner Zeit – aber die ist inzwischen auch alt geworden, denken Sie etwa an Richard Wagner oder Hector Berlioz. Und sicherlich hat Liszt kompositorisch fruchtbare und organisatorisch-pädagogisch erfolgreiche Jahre in Weimar verbracht. Aber wie mutig immer er das Erbe der hier verstorbenen Klassiker in romantische Musik überführt und symphonisch weitergedichtet hat – so recht hat die Welt dies nicht wahrgenommen. Und wer weiß? Vielleicht zeugt sein von Béla Bartók und Arnold Schönberg gerühmtes Spätwerk, das die traditionelle Tonalität suspendiert, doch eher vom Nachlassen der schöpferischen Kräfte, vom Altern seiner Musik? Darüber wird bisweilen noch gestritten.

Häufig ist nun aber gesagt worden, Liszt sei Europäer gewesen. Aber inzwischen sind wir alle – halbwegs – Europäer. Und bedeutete Europäer-Sein damals, im Zeitalter der Nationalstaaten und gekrönten Häupter nicht etwas ganz anderes als unser Euro-Wirtschafts-Europa, das gerade so hochgefährlich ins Schlingern gekommen ist? Was muss uns Franz Liszt heute bedeuten, jenseits der medien-gerechten Schlagwörter und Kurzformeln?

Wir kommen der Sache näher, wenn wir uns eine Lebensbilanz Franz Liszts anhören, deren bittere Wahrheit durch seine Selbstironie nur wenig gemildert wird: »Die ganze Welt ist gegen mich«, so Franz Liszt. »Die Katholiken, weil sie meine Kirchenmusik zu weltlich finden, die Protestanten, weil meine Musik für sie zu katholisch ist [...]. Für die Konservativen bin ich ein Revolutionär, für die ›Futuristen‹ ein falscher Jakobiner. Was die Italiener betrifft [...], so verabscheuen sie mich als Heuchler, wenn sie Garibaldi-Anhänger sind; stehen sie auf Seiten des Vatikans, werfen sie mir vor, die Venusgrotte in die Kirche verlegt zu haben. Für Bayreuth bin ich kein Komponist, sondern ein PR-Mann. Die Deutschen sind gegen meine Musik als zu französisch, die Franzosen als zu deutsch, für die Österreicher mache ich Zigeunermusik, für die Ungarn ausländische Musik. Und die Juden mögen mich und meine Musik einfach nicht – aus überhaupt keinem Grund.«

Liszt – zwischen allen Stühlen also, folglich zu Rollen-spielen, Maskierungen und wechselnden Selbst-Inszenierungen verurteilt? Ein Internationalist, der von niemandem mehr verstanden wird? Zugegeben – er präsentierte der Welt ein Werk, das stilistisch sehr heterogen ist. Es fegt durch alle Gattungen der Musik – Klavier, Orgel, Orchester, Chor, Lied, Melodramen, Kammermusik, gottlob überlässt er wenigstens das Genre Oper seinem Freund Richard Wagner – und ›saubere‹ musikalische Formen scheinen ihm ziemlich egal, fortwährend wird umgeschrieben und experimentiert, alle möglichen musiksprachlichen Idiome und Dialekte integriert. Zugegeben – Liszt war nicht leicht zu fassen. Auch seine Identität präsentierte sich heterogen: weltlich-erotisch-spektakulär gebärdete sich der massenwirksame »König des Klaviers« (Berlioz) und Frauenliebhaber, geistlich-katholisch-gläubig der »Abbé« Liszt in seiner Soutane, innere Einkehr pflegend, empfan-

gen vom Papst, umgeben von Kardinalen – unentwegt Camouflage, Schauspielerei. Zugegeben auch – in der ersten Hälfte bereist und berauscht er ganz Europa, scheint überall gleichzeitig zu sein, in der zweiten setzt er sich jahrelang in einem provinziellen Nest namens Weimar fest, unter dem Vorwand, hier sei die »Heimat des Ideals«. In der dritten und letzten Phase reist er wieder, teilt sein Leben zwischen Rom, Budapest und Weimar, kehrt, wenn auch ein-

geschränkt, zum geographischen Herumzigeunern seiner Jugend zurück.

Zwischen allen Stühlen ... hier komme ich auf die Besonderheit Liszts zu sprechen, die mich fasziniert. Er fällt ja nicht hindurch durch die Nationalitäten und musikalischen Stile und Genres: er weiß sie zu verbinden, er spielt damit, er macht die Unterschiede fruchtbar. Und das ist das Sensationelle an Liszt, auch das Moderne an dieser fernen Gestalt. Ein einziges Wort, glaube ich, könnte Ihnen den Liszt in nuce darbieten, das Wort Grenzüberschreitung oder Transgression.

Man wollte ihn ›national‹ definiert haben damals, überschaubar, einzuordnen – aber der Weltbürger hat sich dem entzogen. Ihm waren die Schweiz, Italien, Deutschland, Österreich, Frankreich, Ungarn, Russland vertraut, und wir hören dies in seiner ›grenzenlosen‹, übernationalen Musiksprache, Europa ist präsent nicht nur in seinen musikalischen Wanderjahren, dem Klavierzyklus *Années de pèlerinage*. Im Zeitalter eines übel anschwellenden

Nationalismus blieb er unbeirrt, dachte, handelte, redete, musizierte über die streitenden – und auch feindlichen – Nationen hinweg: Denken Sie an die Konflikte in der Donaumonarchie, an den Deutsch-Französischen Krieg. Liszt, der Pazifist und »musicien voyageur« hat dieses Transnationale von einem humanitär / humanistischen – von einem Goetheschen – Ansatz her betrieben, und wir erkennen die Aufrichtigkeit eines solchen Ethos darin, dass er dies selber verkörperte, mit der eigenen, stets der Vermittlung dienenden Künstlerperson. Kunst gehörte für ihn nicht in den Elfenbeinturm, sondern würde die Menschheit verbessern. Der sich so intensiv in den Salons der aristokratischen Noblesse aufhielt, hat den – zumeist missbrauchten – Wahlspruch dieser Elite in eine soziale Verpflichtung für den Künstler verkehrt: »Génie oblige«, sagte er und hat das wahr gemacht.

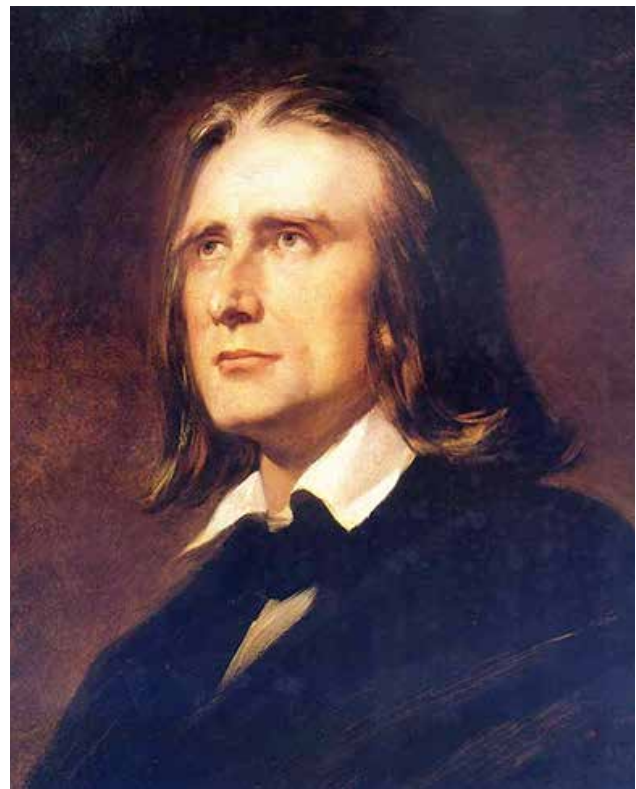
Als Pädagoge prägte Liszt Generationen von Schülern, als Kulturmanager und Kunstvermittler schuf er Institutionen und gründete Festivals, als unermüdlicher Förderer anderer Musiker und Kollegen hat er vorgebracht, dass das Engagement für die Sache der Kunst wichtiger ist als Konkurrenzdenken und Ich-AGs. Und wer nennt die Zahl seiner Benefiz-Konzerte, über die er – als es noch keinen Wohlfahrtsstaat und keine Künstlersozialkasse gab – Geld transferierte an Witwen und Waisen, an verarmte Musiker, Katastrophen-Opfer oder sogar an die Stadt Bonn, die ihr Beethoven-Denkmal nicht bezahlen konnte.

Wir wollen Franz Liszt aber gar nicht als guten Menschen feiern, sondern als Musiker. Und da entdecken wir die innere Einheit dieser Person trotz ihrer verwirrenden Vielseitigkeit und trotz ihrer vielfachen Identitäten nach außen. Zwei Lisztsche Spezialitäten spielen darin eine entscheidende Rolle, wiederum Merkmale der Grenzüberschreitung, der Transgression, des Transfers. Die Stichworte heißen: Transformation und Transkription.

Musikalisch erzogen durch die Wiener Klassik, hauptsächlich durch Beethoven, veränderte Liszt die Formen der Überlieferung auf aufregende – und trennungsüberbrückende – Weise: Aus der klassischen viersätzigen Sonatenform machte er die Sonate in einem gigantischen Satz, die die alten Formen gleichsam in sich aufzog, bzw. die einsätzliche Symphonische Dichtung. Das klassische achttaktige Thema, das im Verlauf eines Stückes dann musikalisch entwickelt wird, verdichtete Liszt zu wenigen Intervallen oder kurzen Motiven – und unterwarf diese Keimzelle einer anderen Prozedur: der Transformation, der ständigen Transformationen. Ein

Kurzmotiv konnte auf diese Weise, wie eine »idée fixe«, gleichsam in die Ewigkeit weitergesponnen werden, eine never ending story, offen und aufnahmebereit in jede Richtung.

Berühmt wurde Franz Liszt durch seine – zumeist pianistischen – Transkriptionen der Werke anderer, durch seine getreuen, manchmal auch freieren Übertragungen von alten und neuen Meistern, von Bach, Beethoven und Schubert oder Wagner, Berlioz, Bellini, Rossini und Meyerbeer. Natürlich ist für Liszt auch hier wieder die Mittlerschaft wichtig, er will die Musik großer Komponisten in Umlauf bringen. Auf ästhetischer Ebene aber wurde er kritisiert dafür – er habe keine eigenen Ideen gehabt und könne überdies zwischen hoch und niedrig nicht unterscheiden. In der Tat transkribierte Liszt auch Leichtes, Unterhaltsames – Russischen Galopp, Zigeunerpolkas, spanische Ständchen –, ließ sich anstecken von allen möglichen Materialien. Es scheint, als



Wilhelm von Kaulbach: Franz Liszt, 1856

wäre ihm der Unterschied zwischen hoch und niedrig so wesensmäßig fern wie jener zwischen original und fremd – der Musiker Liszt assimilierte, mischte, machte etwas Eigenes daraus, er hatte keine Berührungängste. Niemals war er musikalischer Dogmatiker oder Purist, er hielt die Grenzen nach oben und unten, nach links und nach rechts offen und machte die ideologischen Wertigkeiten, die sich an E- und U-Unterscheidungen oder an

nationale Kennmelodien hängen, prinzipiell nicht mit. Man könnte sich Franz Liszt auch am Synthesizer vorstellen – ein vergleichbares Instrument hatte er sich in Weimar bauen lassen...

Wir wissen also, warum wir Franz Liszt feiern – wir feiern mit ihm eine Geisteshaltung und ein Kunstverständnis, das unsere Weltoffenheit herausfordert und unsere Transgressionsfähigkeiten – d. h. auch unsere Integrationsfähigkeiten – auf die Probe stellt. Liszt hat die Probe bestanden, für den Universalismus seines Musikdenkens allerdings den Preis gezahlt: viel Unverständnis und künstlerische Vereinsamung. Wir sind ein Stück weiter. Wir danken dem »heiligen Franz« – so nannte ihn Wagner gern –, dass er uns ein Bild davon gegeben hat, was ein fluktuierendes, durchlässiges, transnationales Europa sein könnte, jenseits von Globalisierung, Identitätsängsten und allen möglichen Ab- und Ausgrenzungen anderer.

Außerdem hat der Komponist Franz Liszt, in einem ähnlichen Sinn, jedem einzelnen von uns etwas gegeben, ganz persönlich: seine Musik vermag den Horizont unseres Fühlens und Denkens nicht nur zu erweitern, sondern mit unerhörtem Schwung zu radikalieren. Es ist eine Musik, die uns in die Reiche des Traums, der Phantasie, der Liebe und der abenteuerlichsten Reisen und Identifikationen zu führen imstande ist: wir »sind« Mazeppa, der aufs Pferd gebunden durch die Steppe jagt, wir schmelzen dahin in *Liebesträumen*, bewegen uns in flirrenden *Wasserspielen* oder träumen uns in poetische Meditationen hinein – wie hier in *Les Préludes*. Oder wir drehen uns in atemberaubenden *Toten Tänzen* und *Mephisto-Walzen*... immer ist Himmel und Hölle im Spiel.

Nun denn – auch heute ist uns ein eindrucksvoller Abend gewiss!



## Liszt Biennale Thüringen 2017

Wolfram Huschke, Weimar

**Die Liszt Biennale Thüringen**, Kind des Thüringer Themenjahres zum Liszt-Jubiläum 2011, erlebte vom 31. Mai bis 5. Juni 2017 ihre zweite Auflage. Wiederum hatten sich 15 Veranstalter in ganz Thüringen von der Wartburg bis nach Altenburg, von Meiningen bis nach Sondershausen zum gemeinsamen Tun zusammengefunden. Schwerpunktort war diesmal Weimar. 13 der 30 Veranstaltungen fanden hier und im Umkreis (Ettersburg, Denstedt) statt. Unter dem urromantischen Motto »Rollenspiele« erklangen die 25 verschiedenen Darbietungen an 23 besonderen Orten – Schlösser, Theater, Kirchen –, Orten mit zuallermeist enger Beziehung zum Namenspatron des Festivals.

Um das Wesen des Ereignisses klar zu betonen: Die *Liszt-Biennale Thüringen* ist kein übliches, kein zentral geleitetes Festival. Die 15 Partner wirken als eigenverantwortliche Partner zusammen, mit einer vorherigen Einigung auf Termin, Jahresmotto und Schwerpunktort und im Interesse der zentralen Idee »Liszt plus«, d. h. Liszt plus beziehungsreiche Werke anderer Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Thüringer Staatskanzlei und die Thüringer Tourismus GmbH unterstützen das Projekt, das Nachhaltigkeit nach 2011 symbolisiert und selbst auf Nachhaltigkeit angelegt ist.



Sieben der durchweg nennenswerten Veranstaltungen zu Pfingsten 2017 sollen exemplarisch für die Vielfalt der Biennale etwas näher beleuchtet, alle anderen aber dann zumindest benannt werden.

1. Das wiederum von einer Ansprache Nike Wagners eingeleitete Eröffnungskonzert gab die Staatskapelle Weimar unter Leitung von Khachun Wong im Deutschen Nationaltheater, dem zentralen Arbeitsort des Chefdirigenten Franz Liszt zwischen 1848 und 1858. In vielerlei Hinsicht beziehungsreich erklang zu Beginn seine Sinfonische Dichtung *Les Préludes*, 1854 am gleichen Ort als Schlusswerk eines Konzertes unter seiner Leitung uraufgeführt. Am damaligen Konzertbeginn stand übrigens Schumanns 4. Sinfonie, gefolgt u. a. von Bachs *Chaconne für Violine solo*, Liszts Kantate *An die Künstler* und Schumanns *Konzertstück für vier Hörner*. Heuer folgten Wagners Vorspiel und Liebestod aus *Tristan und Isolde* (Solistin: Melanie Diener), Liszts *Faust-Szenen* nach Lenau und Beethovens 5. Klavierkonzert (Solist: Enrico Pace). Die ganz ausgezeichnete, sehr eindrucksvolle Interpretation von *Les Préludes* blieb ebenso in guter Erinnerung wie die expressive Gestaltung des Lisztschen Lieblingsklavierkonzertes durch Enrico Pace.
2. Im Vorfeld des Eröffnungskonzertes, am 31. Mai um 17 Uhr, wurde einem der großen Liszt-Pianisten unserer Zeit der Franz-Liszt-Ehrenpreis 2017 verliehen: Leslie Howard (London) erhielt ihn insbesondere für seine Gesamteinspielung der Lisztschen Klavierwerke in den 1990er Jahren (insgesamt 99 CDs) mit vielen Weltpremierern. Die Auszeichnung, die 2011 Alfred Brendel und Kurt Masur zuteil wurde und die inzwischen von der Neuen Liszt Stiftung und der Klassik

Stiftung Weimar getragen wird, erfolgte ebenfalls in einem ›heiligen‹ Liszt-Raum Weimars, dem Festsaal des Weimarer Stadtschlusses; 1848-1861 fanden hier die von ihm geleiteten Hofkonzerte statt.

3. An ebendiesem Ort wurde am Pfingstsamstag die Gala *Liebe. Lieder. Liszt* zu einem ganz eigenen Festival-Höhepunkt mit dem Zentrum *Petrarca-Sonette*. Sie erklangen als Texte italienisch und deutsch, als Lied und als Klavierstück eines nach dem andern und zum Schluss des Konzertes noch einmal als Liedgruppe in der Spätfassung. Dazwischen die drei *Liebesträume* genannten Notturmi, erst für Gesang und Klavier, dann für Klavier solo. Drei ganz vorzügliche junge Musiker sorgten für einen unvergesslichen



Recital Boris Bloch im Festsaal der Wartburg (Eisenach)

Abend, das Duo André Schuen, Bariton und Daniel Heide, Klavier, sowie als Klaviersolistin Mariam Batsashvili. Die Texte las der Hausherr, Präsident Hellmut Seemann. Gespielt wurde auf einem historischen Blüthner-Flügel (um 1857) und auf dem 2011 entstandenen Nachbau des Boisselot-Flügels Liszts.



Verleihung des Liszt-Ehrenpreises 2017 an Leslie Howard im Stadtschloss Weimar

4. Das *Motto-Konzert* gestaltete am Pfingstsonntagabend der berühmte Liszt-Pianist Boris Bloch im Festsaal der Wartburg, in wie immer beeindruckender Sensibilität, Kraft und Virtuosität. Im klug ausgewählten Programm ließ er »Rollen des großen Klaviermagiers Liszt« lebendig werden: »Der Wagnerianer«, »Der Abbé von Rom«, »Der Europäer aus dem Osten«, »Der Tonmaler«, »Der unglücklich Verliebte«, »Der Volkstribun« und »Der amouröse Neapolitaner«. Leider war die Zahl der Zuhörer sehr überschaubar.
5. »Und plötzlich spielte ich eine Rolle« war das Projekt überschrieben, das von der Klasse 9 des Musikgymnasiums Schloss Belvedere Weimar als »musikalisches Schauspiel« von einer knappen Stunde Dauer erar-

beitet und in Meiningen und Weimar dargeboten wurde. Buch und Regie verantwortete der Weimarer Schauspieler Bernd Lange. Wie schon 2015 zählte das Schulprojekt zu den Biennale-Höhepunkten, gleichermaßen erstaunlich wie beeindruckend und rührend zugleich im Miteinander von sprachlich-darstellerischer und musikalischer Aktion. Prima!

6. Dass zu einer *Liszt-Biennale* mit dem Schwerpunkt Weimar ein Blick in die Schatzkammer nicht fehlen darf, ist klar. Dankenswerterweise eröffnete das Goethe- und Schiller-Archiv als Bewahrorort des handschriftlichen Liszt-Nachlasses am 1. Juni eine Ausstellung von Autographen aus diesem Nachlass im Mittelsaal der Beletage des Archivs. Ihr Titel: *Génie oblige*. Bis zum 17. September konnten sich dann Liszt-Freunde und Autographen-Liebhaber von nah und fern am selten möglichen Betrachten der originalen Schätze erfreuen.
7. Zur großen Überraschung der Biennale avancierte ein Ballettabend im Geraer Theater. Das dort angesiedelte Thüringer Staatsballett begeisterte bei der Uraufführung der für die Biennale entwickelten Choreografie seiner Direktorin Silvana Schröder *Eine infernalische Reise / Letzte Lieder* am 3. Juni das sehr zahlreiche Publikum zu Riesenapplaus und Bravorufen. Wie stand es in der Zeitung? – »Ein klassisches Ballett, das weitgehend auf Handlung verzichtet und dennoch Geschichten erzählt, die berühren, verstören, fesseln, das hat Silvana Schröder, zumindest am Theater Altenburg-Gera, so noch nicht inszeniert.« Ein ganz großer Wurf zur *Dante-Sinfonie* Liszts und den *Vier letzten Liedern* von Richard Strauss! Zur Biennale 2019 gibt es ein Wiedersehen!

Bleibt der versprochene Überblick über die anderen Programme:

- »Liszt zu Gast in Sondershausen«. Wiederaufführung von Teilen des historischen Konzertes von 1876 durch das Loh-Orchester Sondershausen im Achtecksaal von Schloss Sondershausen.
- Sinfoniekonzert der Meininger Hofkapelle im Theater Meiningen mit Liszt/Schuberts *Wanderer-Fantasie* und Liszts *Dante-Sinfonie*
- »Weg in die Zukunft«. Sinfoniekonzert der Thüringen Philharmonie Gotha mit Liszts *Les Préludes*, Chopins 2. Klavierkonzert und Werken von Saint-Saëns und Strawinsky
- »Der verflixte Liszt«. Musikalisches Kabarett mit Felix Reuter im Gothaer Kulturhaus



Recital Enrico Pace  
im Riesensaal des Schlosses Sondershausen

- Janáčeks *Glagolitische Messe* im Chorsinfonischen Konzert der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* Weimar in der Weimarahalle und im Erfurter Dom
- »Nachtkonzert im Dom« in Erfurt mit Domorganist Silvius von Kessel und der eigenen Bearbeitung der 3. Sinfonie Bruckners
- »Musik bei Liszt« I im Weimarer Liszt-Haus. Cora Irsen vergegenwärtigt Marie Jaëll in Wort und Ton
- »Musik bei Liszt« II in der Weimarer ALTENBURG. Alexej Gorlatch spielt Werke Chopins
- *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* am historischen Ort in halbszenischer Aufführung mit dem Ensemble des Südthüringischen Staatstheaters Meiningen. Der Festsaal der Wartburg ausverkauft wie dabei seit Jahren
- »Enrico Pace am Liszt-Flügel von 1875«. Rezital im Riesensaal von Schloss Sondershausen mit Werken von Beethoven, Schumann, Brahms und Liszt
- Sinfoniekonzert der Landeskapelle Eisenach im Eisenacher Theater mit Werken von Veress, Liszt und Haydn
- Philharmonisches Schlosskonzert des Philharmonischen Orchesters Altenburg-Gera im Residenzschloss Altenburg mit Werken von Liszt, Mozart, Mendelssohn Bartholdy und Johann Strauß (Vater)
- »Musik an der Franz-Liszt-Gedächtnisorgel« in der Weimarer Herz-Jesu-Kirche mit Anna-Victoria Baltrusch, 2. Preisträgerin des auch mit dieser Orgel verbundenen Wettbewerbs 2015. Werke von Liszt, Bach und Karg-Elert
- »Rendezvous mit Liszt«. Kammerkonzerte mit Rolf-Dieter Arens (Klavier), Alexej Barchevitch (Violine) und Jürnjakob Timm (Violoncello) im Schloss Friedenstern und Schloss Ettersburg. Werke von Beethoven, Liszt und Szymanowski

- »Mezzosopran und Orgel«. Konzert in der Erfurter Predigerkirche mit Undine Dreißig und Matthias Dreißig. Werke von Wagner (*Wesendonck-Lieder*), Liszt und Ritter
- »Meine Herren, spielen Sie doch etwas blauer!«. Szenische Collage zu Franz Liszt in Weimar von und mit Ensemblemitgliedern des Deutschen Nationaltheaters Weimar im E-Werk
- »An der Liszt-Orgel: Michael von Hintzenstern«. Von Liszt bis Ligeti in Denstedt
- »Soiree zum Ausklang« in Weimars ALTENBURG mit Klassik-Stiftungs-Präsident Hellmut Seemann, Texte und Vitaly Pisarenko, Klavier (Werke von Schubert und Liszt).

Soweit ein kleiner Überblick über die 2. *Liszt Biennale Thüringen* zu Pfingsten 2017. Auf zur nächsten zu Pfingsten 2019 mit dem Motto »Leiden und Leidenschaft« und dem Schwerpunktort Sondershausen, zum 400-Jahr-Jubiläum der dortigen einstigen Hofkapelle, heute Loh-Orchester Sondershausen.

## Eine Liszt-Akademie in Schillingsfürst oder wie alles begann

*Hans Emmert, Schillingsfürst*

**Im Nachhinein darf** man getrost sagen, dass im Jahr 2012 im Schillingsfürster Kulturleben eine neue Ära begonnen hat.

Was war geschehen?

Nach der längst fälligen historischen Aufarbeitung der Beziehung zwischen dem Komponisten Franz Liszt und dem Haus Hohenlohe begann sich einiges zu bewegen. Die Herausgabe des Büchleins von Claudia Heß-Emmert, *Franz Liszt und Hohenlohe-Schillingsfürst* im Jahr 2011 dokumentierte die Geschichte der genannten Beziehung und rückte das Thema ins Bewusstsein der Menschen vor Ort. Der Kardinal ließ zu Ehren seines Freundes schon zu dessen Lebzeiten ein Denkmal im fürstlichen Park in Schillingsfürst errichten.

Fürst Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst war es, der Kontakt zu Weimar, dem langjährigen Lebensmittelpunkt Liszts, und insbesondere zur Neuen Liszt-Stiftung herstellte und so eine sehr fruchtbare Beziehung aufbaute. Vor allem die Professoren Rolf Dieter Arens und Wolfram Husehke haben durch ihre tatkräftige Mithilfe und durch eigenes Engagement die Bedeutung Schillingsfürsts als Lisztort zu verdeutlichen versucht. Erste Konzerte und Lesungen, die sie im alterwürdigen Schloss Schillingsfürst teils selbst bestritten, waren sichtbarer Ausdruck dieser Entwicklung.

### Meisterkurse

Durch ihre Fürsprache war es möglich, dass im Jahr 2012 erstmals der Meisterkurs, mit dem die Neue Liszt Stiftung alljährlich junge Pianistentalente fördern will – so wie es einst der Maestro selbst getan hat –, von Weimar nach Schillingsfürst verlagert wurde. Eine unglaubliche Ehre, die damals Schillingsfürst zu Teil wurde, die uns mit tiefer Dankbarkeit an die Weimarer Verantwortlichen erfüllt. Eine Woche lang waren drei Studenten unter der Obhut von Elisabeth Leonskaja und wurden auf höchstem Niveau fachlich angeleitet, aber auch fürsorglich, ja mütterlich, betreut.

In den folgenden Jahren – bis heute – übernahm Leslie Howard, der derzeit wohl renommierteste Lisztinterpret und -experte, die Leitung der einwöchigen Kurse auf Schloss Schillingsfürst. Er ist den Studenten nicht nur ein herausragender Lehrer und Berater, sondern auch hilfreicher Freund. Der gesellige Starpianist hatte sich schnell auch in die Herzen der Schillingsfürster Bevölkerung gespielt.



## Beziehung Liszts zum Fürstenhaus Hohenlohe-Schillingsfürst

Diese Beziehung basiert im Wesentlichen auf zwei Säulen:

- Zum einen auf der Freundschaft zwischen Kurienkardinal Gustav zu Hohenlohe-Schillingsfürst und Franz Liszt. Dieser war öfters und auch längere Zeit Gast bei Hohenlohe in dessen ›Dienstwohnung‹, der Villa d'Este in Tivoli. Der Kardinal ließ zu Ehren seines Freundes schon zu dessen Lebzeiten ein Denkmal errichten.
- Zum andern war Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst mit Marie verheiratet, der Tochter von Liszts Lebensgefährtin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein. Über 20 Kompositionen hat Liszt verschiedenen Mitgliedern des Hauses Hohenlohe gewidmet.

Mit tatkräftiger Unterstützung von Frau Evelyn Liepsch, verantwortliche wissenschaftliche Mitarbeiterin für die musikalischen Bestände des Goethe- und Schiller-Archivs, gelang es, im Sommer 2015 einen Liszttraum im Schloss auszustatten, der die oben skizzierte Beziehung des Tonkünstlers zur Familie Hohenlohe belegt und veranschaulicht.

In diesem Zusammenhang danken wir dem Maler Reiner Grunwald für die Überlassung der Gemälde zum Thema, die den Museumsraum zieren.

## Stetig zunehmendes Interesse an den Meisterkursen

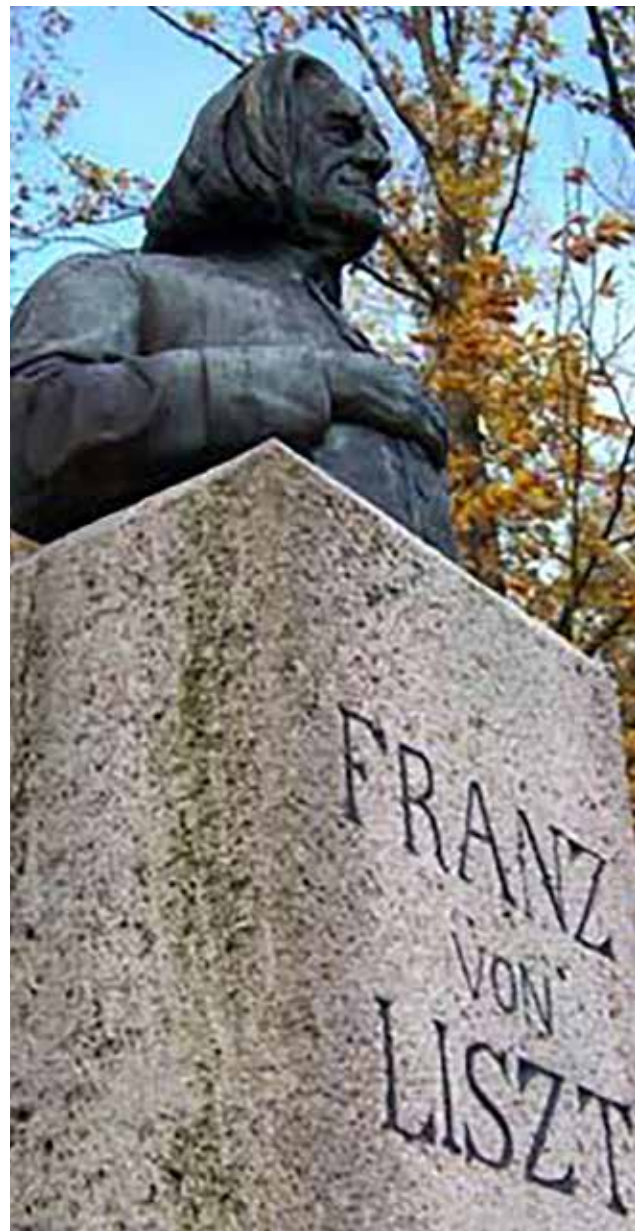
Von Jahr zu Jahr stieg das Interesse an diesem Meisterkurs: gegen eine geringe Gebühr kann man den Unterweisungsstunden des großartigen Lehrers beiwohnen. Jeweils am Mittwoch der Kurswoche luden die Organisatoren zu einer Doppelveranstaltung ein: Zum einen gab der Maestro selbst Kostproben aus seinem Lisztrepertoire, zum anderen wurde jeweils in einem Wortvortrag Franz Liszt aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet.

Der Freitag war für ein Klavierkonzert der Studenten in der Würthhalle in Künzelsau reserviert, das sich zum Geheimtipp für Kenner der klassischen Musikszene entwickelte.

Den absoluten Höhepunkt stellt das Abschlusskonzert der Meisterschüler am Samstag im Festsaal des Schlosses dar, wo den Schülern dann die Marie-zu Hohenlohe-Medaille feierlich übergeben wird.

## Erweiterung zum Lisztfestival

Nach fünf Jahren Erfolgsgeschichte entschloss man sich dazu, eine Erweiterung der Kurswoche zum Lisztfestival zu riskieren. Zum Normalprogramm kamen zwei musikalische Highlights dazu: Ein wahres musikalisches Feuerwerk entfaltete die russische Starpianistin Olga Kozlova im Festsaal des Schlosses. Michael Schöch aus Tirol präsentierte sich als außerordentliches Talent an der Orgel in der evangelischen Kirche und begeisterte die Zuhörer.



## Zwei Briefe Hans von Bülows nach Weimar 1881

Wolfram Huschke, Weimar

Im Januar 1881 sandte der einstige Lieblingsschüler Liszts und nunmehrige Meininger Hofkapell-Intendant Hans von Bülow zwei Briefe nach Weimar, die seine Beziehung zu diesem Ort, zu Liszt und zur Orchester-schule Müllerhartungs exemplarisch bezeugen. Wenn man sie heute zur Kenntnis nimmt, muss man bedenken, dass sie von einem der ganz großen Klaviervirtuosen und Dirigenten seiner Zeit stammen, von dem, der als Prototyp und Schöpfer des modernen Orchester-dirigenten schlechthin gilt.

Hans Guido Freiherr von Bülow (1830-1894) war im Sommer 1851 nach Weimar gekommen, um Schüler Liszts zu werden. Im Jahr zuvor hatte ihn die Uraufführung von Wagners *Lohengrin* unter Liszts Leitung bewogen, gegen den heftigen Widerstand der Eltern nicht Jurist, sondern Musiker werden zu wollen. Schon seit der Uraufführung von Wagners *Rienzi* in Dresden 1842 liebte er dessen Musik über alle Maßen. Mit seinem neuen beruflichen Ziel setzte er sich durch, auch mittels einer ›Flucht‹ zu Wagner nach Zürich im Herbst 1850 und einer Mitarbeit am dortigen Stadttheater. Nun also Weimar. Er musste auf Liszt, der auswärts war, noch ein paar Wochen warten. Die dann folgende ›Aufnahmeprüfung‹ bestand er glänzend, da vom Leipziger Klavierpädagogen Friedrich Wieck offenbar ausgezeichnet vorbereitet. Und er kam von Wagner.

Von Oktober 1851 bis Februar 1853 war Bülow Schüler LISZTS in der ALTENBURG, bald der Lieblingsschüler. In den ›ALTENBURG-Jahren‹ bedeutete dies nicht, der Auserwählte aus einer Schar von Schülerinnen und Schülern zu sein; die gab es hier nicht, sondern erst zwanzig Jahre später in den Klavier-Meisterkursen der ›Hofgärtnerei-Zeit‹. Zur ›ALTENBURG-Familie‹ gehörten nur ganz wenige Schüler, besser: Mitarbeiter und junge Freunde. Man lebte und

arbeitete miteinander, allerdings eben aristokratisch, nicht zunftmäßig wie im Handwerkermilieu.

Hier der Lieblingsschüler zu sein, bedeutete sehr viel: Liszt hielt Bülow frühzeitig für seinen Nachfolger als dominierender Klaviervirtuose in den Salons und Konzertsälen Europas, zumal der nicht nur durch ganz außergewöhnliches Können, sondern auch durch seine gewinnende Art und durch geschliffene Umgangsformen beeindruckte. Auch hinsichtlich der damals noch keineswegs hochspezialisierten anderen Wirkungsfelder Komponieren und Dirigieren schlug er ihm seinen eigenen Weg vor – den vom Klaviervirtuosen zu einer führenden übergreifenden Position im Musikleben. Bülow wurde den Erwartungen Liszts bald gerecht. Die Uraufführung der h-Moll-Klaviersonate seines Meisters 1857 und sein Einsatz als Dirigent für die Werke Liszts und Wagners in Berlin und München (Dirigent der Uraufführungen von *Tristan und Isolde* 1865 und *Die Meistersinger von Nürnberg* 1868) sind heutige Merkmale dieser Entwicklung.

Die große Freude Liszts, dass sein Lieblingsschüler 1857 sein Schwiegersohn wurde, erlebte Jahre später eine jähe Wende durch den bekannten familiären Kladderadatsch nach der Hinwendung Cosima Bülows zu Richard Wagner spätestens seit 1864. Liszt litt wie Bülow sehr darunter und setzte sich für den Bestand der Ehe ein. Letztlich ohne Erfolg. Bülow behielt seinem Lehrer und Schwiegervater immer eine freundschaftliche Verbundenheit. Dass sich sein dirigentischer Haupteinsatz, früher für die Trias Beethoven-Wagner-Liszt, dann zu Beethoven-Brahms hin verschob, änderte am guten persönlichen Verhältnis der beiden wenig. Zwischen 1880 und 1885 führte ihn die Arbeitsaufgabe des Meininger Hofkapell-Intendanten nach Thüringen. Drei Jahrzehnte nach seiner Studienzeit wurden die Kontakte nach Weimar wieder enger, zu Liszt und seiner Klavierakademie in der Hofgärtnerei, zur



großherzoglichen Familie, zur 1872 erstandenen neuartigen Ausbildungsinstitution für Orchestermusiker – der Orchesterschule Carl Müllerhartungs. Jene zwei Briefe aus dem Januar 1881, der eine an Müllerhartung, der andere an Großherzog Carl Alexander gerichtet, bezeugen diese Bindung.

Vor mehr als zwei Jahrzehnten – ich war damals Rektor der nach Liszt benannten Musikhochschule – erhielt ich eine Briefkarte von Agathe Ries geb. Müllerhartung, Enkelin des Gründers und langjährigen Direktors unserer Hochschule. Gerade hatten wir im Juni 1997 deren 125-jährigen Geburtstag ausgiebig gefeiert und ihres Großvaters angemessen gedacht. Die »Freude eine[r] Erinnerung an alte Zeiten der Musikschule«, die mir Frau Ries mit ihrer Karte daraufhin freundlich zueignete, lag bei – ein Originalbrief Hans von Bülows an Carl Müllerhartung. Der Meininger Hofkapell-Intendant schrieb hier per 28. Januar 1881 aus Sonneberg zunächst, er läge wegen einer Rippenfellentzündung »im Bette mit Eisbeutel an der Seite«, Entschuldigung für den (nur vermeintlichen) »unleserlichen Federgebrauch«. Dann bat er Müllerhartung, einen beiliegenden Artikel in einer der beiden Weimarer Zeitungen unterzubringen. Schließlich lobte er einen Liszt-Artikel von Alexander Wilhelm Gottschalg, zu dem er selbst »indirekten Anlaß« gegeben habe, und dabei vor allem den Schluss des Artikels:

A. W. G. habe ich erhalten. Der Schluß hat mir gut gefallen. Es kann Ihren Mitbürgern nicht oft und nicht eindringlich genug gesagt werden wer denn der ist und was er für die Kunst zu bedeuten hat, der den Sommer in der Hofgärtnerei logirt. Daß der Schüler so glücklich gewesen, zu diesem dem Meister zu zollenden Tribute indirekten Anlaß zu geben, hat mich mit wahrer Befriedigung erfüllt und das ausnahmsweise taktvolle Benehmen von A. W. G.'s Federkiel macht eine Anzahl seiner sonstigen Albernheiten – mit denen er ja bekanntlich nicht zu geizen pflegt – wieder quitt.

Hierbei

- 1) eine amüsante Prosa für Ihre Frau Gemahlin, die sie nach Lectüre vernichten möge
- 2) der hiesige Konzertzettel: die Sonneberger concurriren in Beeth-Verständniß gefährlich mit den Eisenachern. Und sie haben 1000 Mark an die Hofkasse gezahlt und hätten ohne Murren mehr bezahlt und haben alle Musiker logirt und beköstigt, sich um diese Auszeichnung gerissen.

Es lebe unser Thüringen! Suchen wir viribus unitis das Möglichste aus diesem schönen Stücke vom Herzen Deutschlands zu formen!

Ihr hochachtungsvoll ergebenster

H v Bülow<sup>1</sup>

Bülow war dem Weimarer Lisztianer Müllerhartung, der zwischen 1875 und 1889 auch Leiter der Hofkapellkonzerte war, kollegial verbunden, ebenfalls der von ihm geleiteten Großherzoglichen Musikschule. 1880/81

spendete er der Schule über 3.500 Mark, den Ertrag eines Weimarer Beethoven- und eines Liszt-Rezitals. Daraus und aus weiteren Zuwendungen entstand ein »Bülow-Stipendium«, mit dem herausragende Schüler unterstützt wurden. Mit seinen Klavierabenden und als Dirigent des Schulorchesters wirkte er aber vor allem als Künstler-Vorbild. Hinter Liszt nahm er deshalb den zweiten Platz im »Vorbild-Olymp« der Schule ein. Die Begründung für seine Zuwendung gibt Bülow selbst in einem Brief an Großherzog Carl Alexander vom 13. Januar 1881, zwei Wochen vor dem obigen Brief an Müllerhartung. Das Schreiben, in dem er für die Verleihung des Komturkreuzes zum Weimarer Hausorden vom Weißen Falken dankt, lautet so:

Allerdurchlauchtigster Grossherzog! Allernädigster Fürst und Herr!

Eure Königliche Hoheit haben geruht, meinen ebenso ernsten als bescheidenen künstlerischen Bestrebungen Ermunterung durch eine so hohe Auszeichnung zu gewähren, daß mir die Worte fehlen, meiner tiefen und unauslöschlichen Dankbarkeit dafür geziemenden Ausdruck zu leihen. Ich wage es demnach, mich auf mein Bewusstsein zu berufen, daß die mir erwiesene Gnade mir für die Zukunft Verpflichtungen auferlegt, denen nach meinen geringen Kräften nachzukommen stets ein Ehrenpunkt für mich bleiben wird.

Das erhabene Beispiel, welches Eure Königliche Hoheit durch Höchst Deren Treue gegen die auf das Ideale gerichteten Traditionen erlauchter Vorfahren unentwegt geben, soll nicht aus den Blicken des Jüngers Meister Franz Liszts schwinden, der ihm vor nun bald dreissig Jahren in Weimar die Lehre von den Pflichten eines Künstlers gegen die Kunst und Alles, was ihr zur Förderung dienen kann, in die Seele gepflanzt hat. Die Grossherzogliche Orchesterschule in Weimar, als eine der zahlreichen hoch verdienstlichen Schöpfungen des Kunstsinnes Eurer Königlichen Hoheit wird stets zu seinen förderungswilligsten Freunden Denjenigen zählen, der in tiefster Ehrfurcht und Dankbarkeit verharret als Eurer Königlichen Hoheit

allerunterthänigster

Hans von Bülow

Intendant der herzogl. S.

Meiningschen Hofkapelle

Meiningen, den 13. Januar 1881.<sup>2</sup>

Der Ausdruck des Wohlgefühls beim überaus spitzzüngigen Bülow, hier in Thüringen überall mit seiner Kunst hochwillkommen zu sein, verbunden mit dem Bekenntnis zu »den Pflichten eines Künstlers gegen die Kunst und Alles, was ihr zur Förderung dienen kann« und mit dem Willen, »das Möglichste aus diesem schönen Stücke vom Herzen Deutschlands zu formen«, dies hatte jene idealische Dimension, mit der Hans von Bülows in der Nachfolge Liszts vorbildhaft auf die sich entwickelnde hochspezialisierte Berufsgruppe moderner Orchesterdirigenten wirkte, als deren Ahnherr er gilt.

A. M. G. sehr viel dankbar. der Brief hat mich  
 sehr gefallen. Ich habe Frau Meibinghaus nicht  
 oft und nicht unbedingt genug gesagt werden  
 mir denn der ist und auch er für die Kunst zu  
 bedauern hat, der die Töne und die Folgen  
 lagert. Ich der Gefühl so glücklich zu sein, zu  
 dem die Meibinghaus zu gelassen. Ich habe  
 erlaubt zu geben, hat mich mit großer Enttäuschung  
 erfüllt und das mit dem Namen der Meibinghaus  
 von A. M. G. & Co. Ich habe mich auch  
 sorgfältig abgeschrieben - mit dem es zu  
 nicht zu geben gehört - wieder gut.

Lieber

1) eine schöne Probe für Frau Meibinghaus,  
 die sie nach der Meibinghaus

2) der für die Meibinghaus: die Meibinghaus  
 einen in der Meibinghaus gefällig mit der  
 Meibinghaus. Und sie haben 1000 Mark an die Meibinghaus  
 gegeben und für die Meibinghaus nach gegeben  
 und haben alle Meibinghaus gegeben und gegeben, bis  
 zu der Meibinghaus gegeben.

Ich habe nur Thüringen! Ich habe nur  
 nicht das Möglichste mit dieser Meibinghaus  
 nach dem Meibinghaus zu geben!

Der Meibinghaus nach gegeben

H. Bülow

1 Alle Zitate dieses Abschnitts: Privatarchiv Huschke.

2 ThHStAW, Hausarchiv Carl Alexander A XXVI, Nr. 135 a, Bl. 1;  
 Abdruck der Quelle in: W. Huschke, ... von jener Glut beselt.  
 Geschichte der Staatskapelle Weimar, Jena 2002, S. 144.



## Ein neuer Brief Franz Liszts an Großherzog Carl Alexander im Goethe- und Schiller-Archiv

*Evelyn Liepsch, Weimar*

**Großherzog Carl Alexander** von Sachsen-Weimar-Eisenach (1818–1901) und seinen Hofkapellmeister Franz Liszt verband ein enges freundschaftliches Verhältnis. In den Tagebüchern Carl Alexanders finden sich vielfach Aufzeichnungen über ihre regelmäßigen Unterhaltungen und Beratungen in Weimar, Ettersburg oder auf Schloss Wilhelmsthal bei Eisenach. Der Briefwechsel zwischen Liszt (1811–1886) und dem Großherzog umfasst mehr als 600 Schreiben und reicht von 1845 bis in Liszts Todesjahr.

Die Briefe, die vor allem im Goethe- und Schiller-Archiv sowie im Hauptstaatsarchiv Weimar aufbewahrt werden, zeugen von den weitreichenden Ideen und ambitionierten Plänen, die der Regent und sein »geheimer Minister« für ein »Neues Weimar« verfolgten. Liszts Intentionen, im »Vaterland des Ideals«, wie er die Stadt Goethes und Schillers am 6. Oktober 1846, in einem seiner ersten Briefe an Carl Alexander nannte, auf ein neues Kunstideal zu orientieren, trafen sich schon früh mit den Vorstellungen des damaligen Erbgroßherzogs. Weimar künstlerisch neu zu beleben, war das gemeinsame, erklärte Ziel. Projekte wie die Wiedergeburt des Palmenordens, die Bemühungen um die Verwirklichung des Lisztschen Konzeptes einer Goethe-Stiftung oder der Bau des Großherzoglichen Museums waren Themen, die Liszt und Carl Alexander auch in ihren Briefen diskutierten.

Als Hofkapellmeister widmete sich Liszt mit einzigartigem Engagement dem zeitgenössischen Musikschaffen. Bald nachdem er sich 1848 in Weimar niedergelassen hatte, standen die ersten, überaus anspruchsvollen Opern noch weithin unbekannter Komponisten auf dem Spielplan des Hoftheaters: Richard Wagners *Tannhäuser* (1849), *Lohengrin* (Uraufführung 1850) und *Benvenuto Cellini* von Hector Berlioz (1852). Liszts Bestrebungen gipfelten schließlich in einer »Wagner-Opern-Woche« (1853) und zwei »Berlioz-Wochen« (1852 und 1855),

die europaweit wahrgenommen wurden und die kleine Residenzstadt schon bald, so schrieb Franz Brendel, zum »neuen geistigen Mittelpunkt für das musikalische Leben Deutschlands« werden ließen.

Doch damit begann das jahrelange mühevollen Ringen des Weimarer Hofkapellmeisters um die Verbesserung der finanziellen und personellen Ausstattung der Weimarer Oper, ohne die eine weitere Realisierung seines innovativen Spielplans nicht möglich war. »Ich erachte es für unmöglich«, hatte Liszt am 16. Februar 1853 an Carl Alexander geschrieben, »unter den Bedingungen äußerster Sparsamkeit, denen die musikalische Kunst hier unterworfen ist, meine Tätigkeit fortzusetzen, auf eine Art, die sowohl des Namens würdig wäre, den die geistige Fürsorge seiner Herrscher Weimar verschafft hat, als auch meines Charakters und des Rufes, den ich zu genießen anstrebe.« Die Zuschüsse, die der Oper seitens des Hofes bald gewährt wurden, riefen jedoch erhebliche Konflikte zwischen Liszt und der Leitung der Schauspielsparte hervor. Missgunst und Unverständnis standen letzten Endes hinter dem Theaterskandal, den die Uraufführung der Oper *Der Barbier von Bagdad* des »neudeutschen« Komponisten Peter Cornelius im Dezember 1858 auslöste. Liszt, der die Aufführung dirigiert hatte, zog sich danach endgültig von der Leitung der Oper zurück.

Die Zukunft der Weimarer Bühne lag ihm jedoch auch weiterhin am Herzen, und Carl Alexander bedurfte nach wie vor auch in dieser Frage der Ratschläge seines »Ministers«. Im Dezember des Jahres 1860 studierte Liszt, der beste Kenner und erste Förderer der Werke Richard Wagners, im Hoftheater den *Rienzi* ein. Er probte mit der Hofkapelle, hielt aber an seinem Entschluss fest, keine öffentlichen Premieren mehr zu dirigieren. Das Dirigat der Erstaufführung am 26. Dezember 1860 übernahm denn auch Musikdirektor Carl Stör.





Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, Gemälde von Richard Lauchert, um 1855.



Franz Liszt, Photographie von Louis Frisch, Weimar, um 1861.

Zu dieser Zeit ließ der Großherzog Liszt eine Anzeige über den zu konstituierenden Berliner *Verein zur Hebung der Oper*, mit einem Kommentar des Intendanten des Weimarer Hoftheaters Franz von Dingelstedt, zukommen und erbat seine Meinung darüber. Leider sind diese Anzeige und die Bemerkungen Dingelstedts nicht überliefert. Es handelte sich jedoch wahrscheinlich um die »Nachricht« in der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 12. Dezember 1860. Der Verein, dem u.a. die Berliner Opernkomponisten Richard Würst und Wilhelm Telle vorstanden, beabsichtigte »noch nicht zur Geltung gekommene neue Opern, nach geschehener unparteiischer Prüfung öffentlich, dramatisirt, zur Aufführung zu bringen«. Die Vereinsmitglieder würden freien Eintritt in alle Aufführungen des Vereins erhalten, heißt es in der Mitteilung, der jährliche Mitgliedsbeitrag betrage 2 Taler.

Am 29. Dezember 1860 antwortet Liszt Carl Alexander in einem vierseitigen, französischsprachigen Brief. Er nimmt die Anzeige zum Anlass, seinerseits den Großherzog nachdrücklich auf die Notwendigkeit einer allge-

meinen Neuorientierung des deutschen Musiktheaters hinzuweisen. Die deutschen Theater hätten sich vorrangig auf die Opern Glucks, Mozarts, Beethovens, Webers und Wagners zu konzentrieren, hebt er in seinem Schreiben hervor, und dürften von den »erfolgreichen Werken aus dem Ausland, sei es aus Paris, sei es aus Italien« nicht weiter verdrängt werden. Der Ankündigung des Berliner Vereins und dem beigefügten Kommentar seines Widersachers Franz von Dingelstedt steht er skeptisch gegenüber. Dingelstedt hätte darin äußerst geringschätzig den allgemeinen »Mangel an brauchbaren Neuigkeiten in Oper und Drama« beklagt. So Liszt.

Schließlich rät er Carl Alexander, dem Berliner Vorhaben nicht zu viel Aufmerksamkeit zu schenken, da der Verein kaum »das geistige Vermögen und die notwendigen materiellen Mittel besitze, um auch nur annäherungsweise ans Ziel zu gelangen«. Das Anliegen des Vereins unterstützte er indes vorbehaltlos. Auf diesem Weg habe er sich stets gegen den »merkantilen Empirismus und die Willkür der Kunst, die im allgemeinen die deutschen

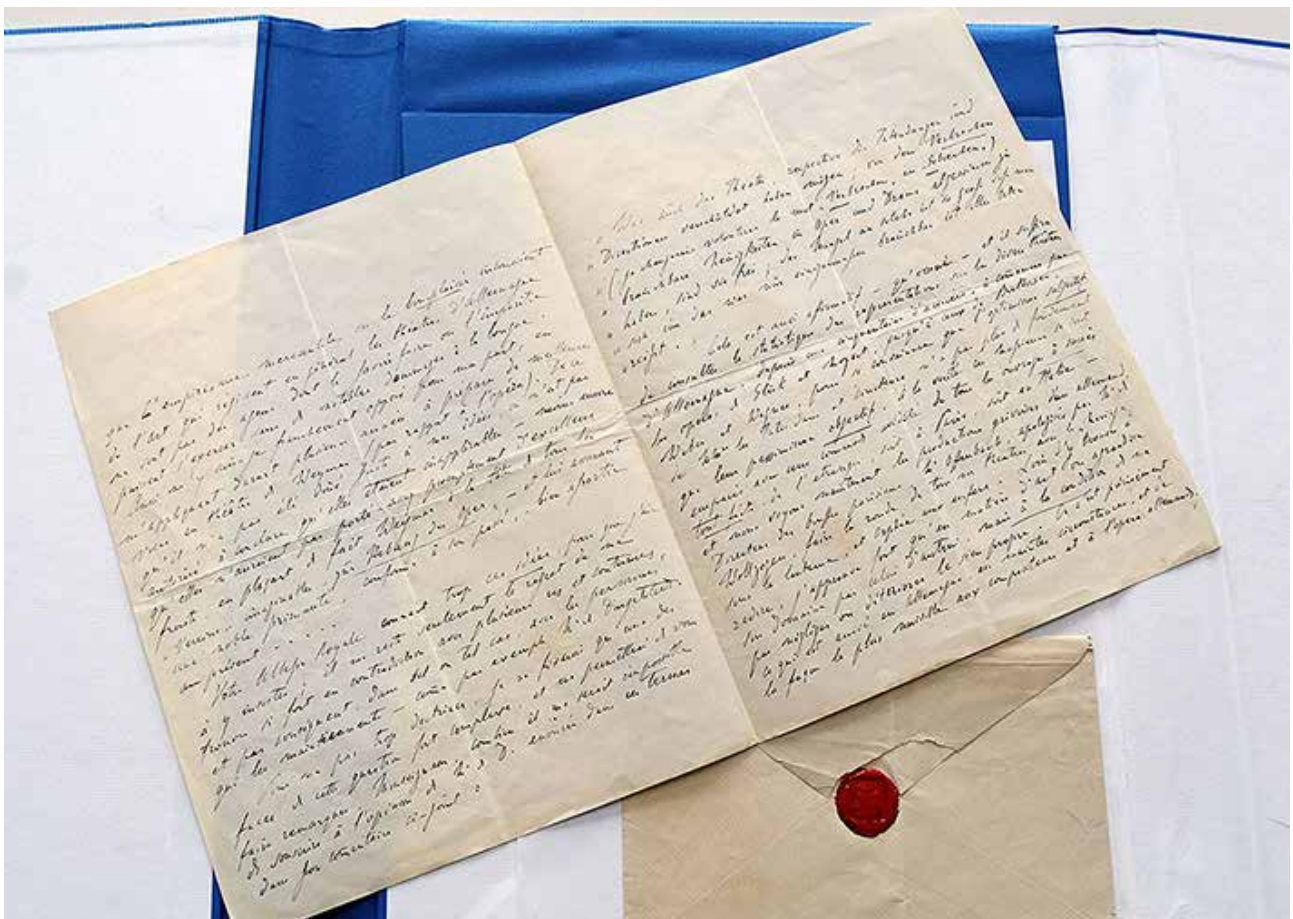
Theater beherrschen«, gewandt und sich seit Jahren bemüht, »dem Weimarer Theater bessere Wege im Verhältnis zur Oper zu eröffnen«. »Ich kann nur bedauern«, fügt er hinzu, »mich im Widerspruch zu einigen Gepflogenheiten und folglich in diesem oder jenem Fall zu den Menschen zu befinden, die sie pflegen – wie z.B. Herr von Dingelstedt«. Dass seine Ideen und Konzepte im Ganzen nicht verwirklicht werden konnten, besage nicht, betont Liszt, dass sie unausführbar wären. Seine Arbeit hätte »ziemlich schnell wunderbare Früchte tragen können«. Weimar sei der »noble Vorrang zu sichern«, an der Spitze aller denkbaren Bemühungen um die »Hebung der Oper« und um den musikalischen Fortschritt zu stehen, hebt er in seinem Brief noch einmal hervor.

Eine letzte Entwicklung, die Gründung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, wollte der Komponist noch persönlich vorantreiben. Daher legte er seinem Schrei-

ben die diesbezügliche Ankündigung Franz Brendels in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (54. Band, Nr. 1, Leipzig, 1. Januar 1861) bei. Eine schriftliche Reaktion Carl Alexanders ist nicht bekannt. Doch wie von Liszt erhofft, förderte der Großherzog dieses Projekt und übernahm das Protektorat über den *Musikverein*, der sich schließlich am 7. August 1861 in Weimar konstituierte – wenige Tage, bevor sein »Meister« die Stadt in Richtung Rom verließ.

Der vierseitige Brief vom 29. Dezember 1860 konnte im April 2018 dank finanzieller Unterstützung durch die Freundesgesellschaft des *Goethe- und Schiller-Archivs* und durch die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* für den Bestand des *Goethe- und Schiller-Archivs* erworben werden. Am 23. Juni 2018 wurde er anlässlich der Festveranstaltung zum 200. Geburtstag Carl Alexanders im Festsaal des Stadtschlosses zu Weimar präsentiert.

Brief Franz Liszts an Großherzog Carl Alexander, verfasst am 29. Dezember 1860.



# Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Herbst / 2018

## Bericht des Präsidenten – Halbzeitbilanz 2015/17

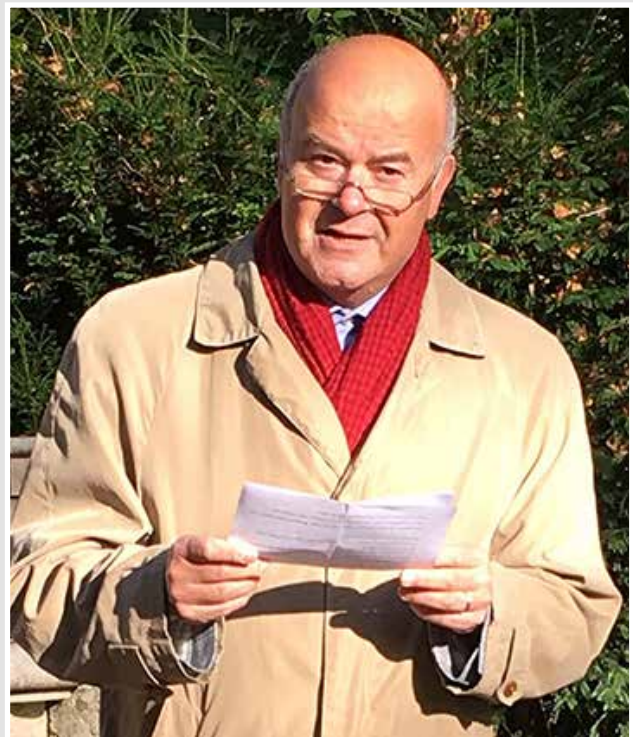
*Im folgenden geben wir den Bericht wieder, den der scheidende langjährige Präsident Prof. Dr. Wolfram Huschke am 22.10.2017 auf der Weimarer ALTENBURG der Mitgliederversammlung der Deutschen Liszt-Gesellschaft vorlegte und bescheiden eine »Halbzeitbilanz 2015/17« – nämlich der zweiten und letzten Hälfte der Wahlperiode – überschrieb. Es war dies zugleich der Abschied Huschkes und des ebenfalls scheidenden Vizepräsidenten Prof. Rolf-Dieter Arens aus dem Präsidium der DLG.*

*Die Leistungen von Wolfram Huschke, Rolf-Dieter Arens und – unvergessen – Detlef Altenburg für die von ihnen mitbegründete und bis heute entscheidend geprägte Deutsche Liszt-Gesellschaft können nicht ausführlich genug gewürdigt werden. Ihr jahrzehntelanges unermüdliches kulturpolitisches, wissenschaftliches, pädagogisches und künstlerisches Engagement für das Erbe Franz Liszts sowohl wie für den Musikort Weimar strahlt längst über diesen hinaus nach Thüringen, Deutschland, Europa und in die Welt. Es hat richtungsweisende Impulse zu dem unverkennbaren und nachhaltig positiven Wandel der Liszt-Rezeption seit den 1980er Jahren gegeben. Ihr Wirken, dem auch die DLG Bestand und Anerkennung verdankt, hat bereits vielfache Ehrungen erfahren – aber noch weit mehr Erfolge. Blicken wir also in diesem Sinne mit Wolfram Huschke selbst in die beiden letzten Jahre seiner Präsidentschaft und ein wenig darüber hinaus.*

**»Liebe Mitglieder unserer Gesellschaft, geehrte Gäste.**

Als Sie, liebe Mitglieder, Rolf-Dieter Arens und mich vor vier Jahren in unseren bisherigen Funktionen per Wiederwahl bestätigten, haben wir beide gleichermaßen zweierlei erklärt:

- Zum einen: Wir treten letztmalig an,
  - zum anderen: Die neue Wahlperiode wird eine des Übergangs sein, des Übergangs zu einer weithin neuen Leitung der Gesellschaft.
- Beides wird am Ende der heutigen Sitzung realisiert sein. Dass der Übergang allerdings so ruppig sein würde, war damals nicht abzu-sehen. Sie alle kennen die beiden Ereignisse, die dies bewirkten. Da war im Oktober 2015 der völlig überraschende Rücktritt der Vizepräsidentin Wissenschaft, Frau Kollegin Wiesenfeldt. Sie war von Detlef Altenburg als ihrem Hochschulvorgänger für seine Nachfolge in der Gesellschaft vorgeschlagen und von uns allen 2013 gewählt worden, mit der Option, 2017 für die Präsidentschaft zu kandidieren. Stattdessen verließ sie sofort auch noch die Gesellschaft selbst.



*Prof. Dr. Wolfram Huschke,  
Gründungspräsident der Deutschen Liszt-Gesellschaft*

Zum ersten Mal seit der Gründung der Gesellschaft heute vor 27 Jahren, ja seit Gründung des Arbeitskreises Franz Liszt 1982 gab es wieder eine potentielle Spaltung der ohnehin nicht sehr großen Weimarer Liszt-Erinnerungskräfte. Wir erinnern uns an jene Tage vor zwei Jahren [Oktober 2015, Anm. d. Red.]: Detlef Altenburg versuchte, dies zu überwinden, indem er selbst für die Nachfolge seiner Nachfolgerin antrat und von uns einmütig gewählt wurde. Dann aber der absolute Einschnitt: Vier Monate später starb er, absolut überraschend. Damit brach eine Entwicklung ab, die 25 Jahre gut gelaufen war, zu guten Ergebnissen geführt hatte.

Unsere Gesellschaft hatte 2011 nach 20-jähriger Existenz einen Höhepunkt ihres Wirkens erlebt, wie wir ihn geduldig angestrebt und engagiert vorbereitet hatten. Das Liszt-Jahr zeigte uns auf der Höhe unserer Aufgaben als eine der namhaften Liszt-Gesellschaften der Welt. Weimar und darüber hinaus ganz Thüringen waren Zentren des Jubiläumsjahres. Eine optimale Zusammenarbeit in Weimar selbst als dem Zentralort der Liszt-Erinnerung seit 1887 und über Weimar weit hinaus ließ dies möglich werden. Wir waren erschöpft, aber vor allem froh und glücklich über das Gelingen. Dies in versprochener Nachhaltigkeit fortzuführen war schwer. Das erlebten wir beim Klavierfestival »Kosmos Klavier«, das dies auf Weimar konzentriert 2012 versuchte, aber schon 2013 nicht mehr zustande kam. Das sahen wir am Misslingen unserer Ambition, das Liszt-Jahr 2011 im Wagner-Jahr 2013 »nachzubacken«. Ein paar Ansätze dafür waren innerhalb des Pfingst-Festivals von Schloss Ettersburg 2013 zu erleben. Schon damals aber, also unmittelbar, erschien es uns als eine Art Menetekel, dass das Orgelkonzert mit Ludger Lohmann in der Ettersburger Schlosskirche abgebrochen werden musste, weil die Peternell-Orgel sich mittendrin weigerte, im weiteren Verlauf mehr als immer den gleichen einen Ton von sich zu geben.

Nicht durchhielt in jener Zeit auch die *ILA*, die *International Liszt Assoziation*, durch die die weltweite Liszt-Forschung unter Vorsitz von Detlef Altenburg koordiniert werden sollte. Nationale Eifersüchteleien erwiesen sich als stärker. Juristen bewährten sich als Sprengmeister oder zumindest Verhinderer, wie mir Detlef berichtete.

Dann eben jene beiden Ereignisse des Herbstes 2015 und Winters 2016. Vieles war ins Rutschen gekommen, nicht nur die Nordseite dieses Hauses [der ALTENBURG, Anm. d. Red.]. Die Zeit seitdem war dem Bemühen gewidmet, für die Gesellschaft einen Ausweg aus dieser Lage, ja einen neuen Weg für das nächste Vierteljahrhundert zu finden. Die von Detlef Altenburg ehemals einflussreich vertretene philologische Liszt-Forschung im akademischen Raum wird von seiner Nachfolgerin fortgesetzt werden, allerdings gegebenenfalls außerhalb unserer Gesellschaft. Was sehr bedauerlich ist. Nichtsdestoweniger gibt es durchaus andere wissenschaftliche Profilierungen der Liszt-Erinnerung, etwa den Liszt sehr eigenen transkulturellen Ansatz, innerhalb des Weimarer Instituts für Musikwissenschaft personifiziert in Prof. Dr. Albrecht von Massow und Prof. Tiago de Oliveira Pinto. Was daraus wird, wird die Zukunft weisen.

Der Perspektivenwechsel könnte vielen unserer Mitglieder gut gefallen. Jedenfalls bin ich guten Mutes, Ihnen heute gegen Ende unserer Sitzung würdige Kandidaten für die inhaltlich prägenden Führungspositionen unserer Gesellschaft vorstellen zu können.

Und wir wollen bei aller Perspektiven-Erörterung nicht vergessen, dass wir an drei Stellen wesentlich vorangekommen sind.

- Zum Ersten: Das sich über lange Jahre hinschleppende Thema Homepage wurde kräftig bearbeitet und neu strukturiert. Herzlichen Dank allen Beteiligten!

- Ad 2: Die *Liszt Biennale Thüringen*, Erbin von 2011, hat zu Pfingsten dieses Jahres ihre zweite Auflage sehr erfolgreich erlebt und sich damit als Langläufer wohl durchgesetzt. 2019 wird gerade vorbereitet, das Programm liegt im März nächsten Jahres gedruckt vor. [Inzwischen ist das Programm bekannt, s. S. 43 Anm. d. Red.]

- Ad 3: Die *Liszt-Festivals* unseres Vizepräsidenten Rolf-Dieter Arens, 2000, 2003 und 2006 in Weimar auf 2011 hin veranstaltet, haben 2017 – also gerade eben – ihre fröhliche Auferstehung in Schillingsfürst erfahren, also deutlich außerhalb Weimars an einem interessanten Liszt-Ort. Die Auferstehung war, wie zu hören war, sehr eindrucksvoll.

Meine Damen und Herren, lassen Sie mich zu Ende kommen, im Sinne des bekannten Luther-Wortes »Tritt fest auf, mach's Maul auf, hör bald auf«: Unsere Gesellschaft war und ist klein und im Verhältnis zu ihren Aufgaben finanziell sehr schwach. Sie hat aber bislang durch Personen aus ihren Reihen und mit Finanzmitteln von außerhalb – also mit viel fremdem Geld – verstanden, dem Zweck der Gesellschaft massiv zu dienen, von den nach Ungarn transferierten vielen Hunderttausenden für die dortige Entstehung des Liszt-Werkverzeichnisses (unter Vermittlung unseres Ehrenmitglieds Dr. Günther

Kleinertz) über die Ausgestaltung der Beletage unserer ALTENBURG und des Erdgeschosses des Liszt-Hauses und über den noch viel aufwändigeren Zauber von 2011 bis zu dem, was jetzt gerade durch die Biennale oder durch das Festival in Schillingsfürst geschieht. Möge diesem Prinzip mit vielen klugen, auch durchaus neuartigen Ideen eine gute Fortsetzung beschieden sein.«

*Die anwesenden Mitglieder bedanken sich bei Präsident Prof. Dr. Wolfram Huschke und Vizepräsident Prof. Rolf-Dieter Arens ausdrücklich für die geleistete Arbeit.*

## Präsidium und Kuratorium der DLG in der Wahlperiode 2017/21

Die Mitgliederversammlung der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* hat am 22.10.2017 zu Beginn der Wahlperiode 2017-2021 die folgenden Mitglieder in das Präsidium der DLG gewählt:

Prof. Dr. Albrecht von Massow  
Präsident

Prof. Christian Wilm Müller  
Vizepräsident für künstlerische Projekte

Michael Straeter  
Vizepräsident für Öffentlichkeitsarbeit

Christine Gurk  
Schatzmeisterin

Die nachstehenden Institutionen haben als satzungsmäßige Vorstandsmitglieder folgende Personen in das Präsidium der DLG entsandt:

Evelyn Liepsch  
als Beauftragte des Präsidenten der *Klassik Stiftung Weimar*

Rebekka Stemmler  
als Beauftragte des Präsidenten der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar*

*Michael Straeter, Evelyn Liepsch, Wolfram Huschke,  
Albrecht von Massow und Dieter Muck.*

Die folgenden Personen haben ihre Bereitschaft erklärt, dem Kuratorium der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* anzugehören und wurden vom Vorstand berufen (Stand 20. April 2018):

Prof. Rolf-Dieter Arens  
Mária Eckhardt  
Gabriele M. Fischer  
Koos Groen  
Bärbel Grönegres  
Prof. Dr. Wolfram Huschke  
Dr. Irina Lucke-Kaminiarz  
Dr. Christoph Meixner  
Julia Miehe  
Dieter Muck



## Bericht von der Vorstands- und Kuratoriumsversammlung 2017

Die gemeinsame Sitzung von Präsidium und Kuratorium der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* am 21. Oktober 2017 stand im Zeichen des bevorstehenden Wechsels an der Spitze der Gesellschaft, mit dem naturgemäß auch eine inhaltliche Neuorientierung verbunden ist. Zahlreiche innerhalb und außerhalb des Vorstands geführte Gespräche hatten folgende Kandidatenliste zum Ergebnis: Prof. Dr. Albrecht von Massow für das Amt des Präsidenten, Prof. Christian Wilm Müller für das Amt des Vizepräsidenten für künstlerische Projekte, Michael Straeter für das neu zu schaffende Amt des Vizepräsidenten für Öffentlichkeitsarbeit und Christine Gurk für das Amt der Schatzmeisterin. Darüber hinaus hatten Evelyn Liepsch als Vertreterin der Klassik Stiftung Weimar und Rebekka Stemmler als Vertreterin der *HfM FRANZ LISZT* Weimar ihre Bereitschaft erklärt, dem Präsidium weiterhin anzugehören. Die Anwesenden waren sich einig, dass die Basis der *DLG* die philologisch-wissenschaftliche Arbeit bleiben muss, wenn diese auch innerhalb der Gesellschaft nicht mehr eine so zentrale Rolle spielen kann wie dies in der Vergangenheit der Fall war. So erklärte Albrecht von Massow, dass er der Gesellschaft nicht in erster Linie in seiner Eigenschaft als Musikwissenschaftler vorstehen, sondern vielmehr Leben und Wirken Liszts und seine Musik verbreiten wolle. In diesem Sinne äußerten sich auch Christian Wilm Müller (der nicht anwesend sein konnte) und Michael Straeter. Das neu geschaffene Ressort für Öffentlichkeitsarbeit ebenso wie jenes für künstlerische Projekte sollen eine breitere Öffentlichkeit erreichen als bisher, ohne dabei jedoch in Liebhaberei und Beliebigkeit zu verfallen. Kritische Begleitung wissenschaftlicher Debatten und programmatische Beiträge zu ihnen werden im Sinne der Satzung der *DLG* daher zentrale Anliegen auch des neuen Vorstands bleiben. Dazu sollen unter anderem das 2018 erstmalig erscheinende *Forum Liszt* und der sukzessive Ausbau der Internetpräsenz der Gesellschaft beitragen. Im Übrigen muss innerhalb der Gesellschaft eine Diskussion über die

Frage geführt werden, wie künftige Öffentlichkeitsarbeit konkret aussehen und was sie erreichen soll.

Die anschließenden Berichte zu den Tätigkeitsschwerpunkten 2016/17 befassten sich insbesondere mit der Situation der am Fundament sanierungsbedürftigen *ALTENBURG*, der Erweiterung der Liszt-Bestände des Goethe- und Schiller-Archivs, der Planung der *Liszt Biennale Thüringen 2019* nach der erfolgreichen Durchführung um Pfingsten 2017 nebst Verleihung des Liszt-Ehrenpreises an Leslie Howard [das Programm 2019 liegt inzwischen vor, siehe S. 43, d. Red.], der inzwischen um ein Festival erweiterten *Liszt-Akademie*, die in Kooperation zwischen *Neuer Liszt-Stiftung* und *Kulturverein Schillingsfürst* bis 2021 von Rolf-Dieter Arens geleitet werden wird. Berichtet wurde auch von den Fortschritten bei der Planung und Gestaltung des *Forum Liszt* und der Internet-Präsenz, die ebenso wie die künftigen *Weimarer Liszt-Tage* in der Verantwortung des neuen Vorstands liegen werden.

In Vorbereitung der Mitgliederversammlung wurden zudem zwei Vorlagen des Vorstands diskutiert. Gesetzliche Vorgaben machen eine Satzungsänderung erforderlich, die um eine weitere – betreffend die Berufung und Einberufung des Kuratoriums – ergänzt werden soll. Die Vorlage zu den Satzungsänderungen findet die Zustimmung des erweiterten Vorstands. Darüber hinaus soll der Mitgliederversammlung die Ernennung des Präsidenten der *Klassik Stiftung Weimar*, Hellmut Seemann, zum Ehrenmitglied der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* vorgeschlagen werden. Die Anwesenden stimmen diesem Vorschlag nach der von Wolfram Huschke verlesenen Begründung zu.

## Bericht von der Mitgliederversammlung 2017 der DLG

An Liszts 206. Geburtstag – einem herrlichen spätherbstlichen Sonntag – hatten sich etwas mehr als 20 Mitglieder der *Liszt-Gesellschaft* am Liszt-Denkmal im Park an der Ilm versammelt, um des Meisters zu gedenken und der kurzen Geburtstagsrede Wolfram Huschkes zu lauschen, der darin nicht nur Franz Liszt ehrte, sondern auch des 27. Gründungstages der Gesellschaft am 21. Oktober 1990 gedachte. Den Versammelten war bewusst, dass diese kurze Rede von einem Mann gehalten wurde, der nicht nur die seither vergangenen 27 Jahre der Gesellschaft geprägt, sondern bereits lange davor für die Sache Liszts eingetreten war, und der nun im Begriff stand, die Mitgliederversammlung ein letztes Mal als Präsident zu leiten.

Den nach diesem Ständchen auf der ALTENBURG versammelten Mitgliedern legte der scheidende Vorstand einen Rechenschaftsbericht vor, den wir aus gegebenem Anlass auf Seite 35 f. dieser Ausgabe vollständig wiedergeben.

Dem Bericht des Präsidenten folgte der kurze Bericht der Schatzmeisterin Christine Gurk. Die finanziellen Verhältnisse der Gesellschaft sind demnach ebenso stabil wie ihre Mitgliederzahl.

Gesetzliche Änderungen im Vereinsrecht Thüringens machen eine Anpassung erforderlich, die die § 3 Abs. 2 (Mittelverwendung) und § 12 (Auflösung des Vereins) betreffen. Mit dem Beschluss der Vorstandsvorlage wurde den gesetzlichen Forderungen Genüge getan. Auf Vorschlag des Vorstands wurde zudem § 8 (Kuratorium) im Sinne größerer Flexibilität durch Beschluss der Mitglieder geändert. Das mindestens fünfköpfige Kuratorium wird nun zu Beginn einer Wahlperiode vom Vorstand berufen und trifft mindestens einmal jährlich mit dem Vorstand zu einer gemeinsamen Sitzung zusammen.

Dem Bericht der Kassenprüfer Ursula Hohmann und Prof. Dr. Norbert Urbainsky folgte deren Antrag auf Entlastung des Vorstands. Sie wird bei fünf Enthaltungen von der Mitgliederversammlung bestätigt. Nach 25-jähriger engagierter Tätigkeit scheidet Frau Hohmann aus dem Amt und wird mit dem Dank der Mitglieder verabschiedet. An ihre Stelle wird Michael Bertelmann einstimmig gewählt. Prof. Dr. Urbainsky steht dankenswerterweise für ein weiteres Jahr zur Verfügung.

Auf Vorschlag des Vorstands wird Hellmut Seemann, Präsident *Klassik Stiftung Weimar*, von der Mitgliederversammlung einstimmig zum Ehrenmitglied ernannt. In der Begründung



Treffen der Mitglieder am Denkmal im Park an der Ilm zu Liszts Geburtstag 2017.

heißt es: »In der langen Reihe der dafür staatlich Verantwortlichen in den vergangenen 90 Jahren war und ist Hellmut Seemann der Erste, der dem ihn anvertrauten Bestand die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet und sich ihm auch persönlich engagiert – als Herzenssache – zugewendet hat. Die Weiterentwicklung und umfassende Restaurierung des Liszt-Hauses 2005/06 und 2010/11, die große Landesaus-

stellung zum Liszt-Jubiläum 2011 und das Engagement für die *Liszt Biennale Thüringen* vom Anfang 2013 an waren dabei nur die weit- hin wahrgenommenen Haupt- und Staats- aktionen. Hellmut Seemann hat sich um die Weimarer Liszt-Erinnerung und damit um die Ziele der Gesellschaft sehr verdient gemacht.«

Schatzmeisterin Christine Gurk berichtet von den Entwicklungen in Sachen ALTENBURG, unter welcher der Untergrund derart in Bewegung geraten ist, dass das Gebäude bereits Schäden aufweist. Über eine Sanierung des Untergrunds will der Aufsichtsrat der Weimarer Wohnstät- ten als Eigentümerin beschließen. Im Falle einer erfolgreichen Sanierung soll die Partner- schaft zwischen der Hochschule als Mieterin und der DLG fortgesetzt werden.

Nachdem Wolfram Huschke und Rolf-Dieter Arens ihrer Ankündigung gemäß nicht erneut für das Präsidium der DLG kandidieren und das Amt des Vizepräsidenten Wissenschaft verwaist ist, muss für die Wahlperiode 2017-2021 ein neuer Vorstand bestimmt werden. Der Präsident berichtet von den innerhalb und außerhalb des Vorstands geführten zahl- reichen Gesprächen auf der Suche nach geeig- neten Kandidaten und den Entwicklungen, in deren Ergebnis eine Neuorientierung der DLG erforderlich wird. Nach ausführlicher Begrün- dung schlägt der Vorstand die folgenden Kan- didaten für den neuen Vorstand vor:

*Präsident:*

Prof. Dr. Albrecht von Massow

*Vizepräsident für künstlerische Projekte:*

Prof. Christian Wilm Müller

*Vizepräsident für Öffentlichkeitsarbeit:*

Michael Straeter

*Schatzmeisterin:*

Christine Gurk

Laut Satzung gehören zum Vorstand auch die Leiter bzw. deren Entsandte der *Klassik Stiftung Weimar*, Evelyn Liepsch, und der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT*, Rebekka Stemmler.

Von der Mitgliederversammlung werden keine weiteren Kandidaten vorgeschlagen. In offener Abstimmung werden die Kandidaten gewählt. Sie nehmen die Wahl an.

Evelyn Liepsch bedankt sich im Auftrag der Gesellschaft bei Wolfram Huschke und Rolf-Dieter Arens für den engagierten und rich- tungsweisenden Einsatz für die Gesellschaft.

Albrecht von Massow gibt als neuer Präsident eine Erklärung zu Protokoll.

Darin skizziert er die geplanten Schwer- punkte seiner Tätigkeit (siehe hierzu auch sein »Geleitwort« zu dieser Ausgabe, S. 3) und betont zugleich den Willen zur Kontinuität in der Arbeit der Gesellschaft sowohl wie in den Kooperationen beispielsweise mit der *Hoch- schule für Musik FRANZ LISZT* Weimar, mit der *Klassik Stiftung Weimar*, mit der *Liszt Biennale Thüringen* und mit der *Liszt-Akademie* Schloss Schillingsfürst.

Wie stets sind die Mitgliederversammlungen der DLG eingebettet in die *Weimarer Liszt- Tage*, die 2017 zum 35. Mal stattfanden.

Den Samstagabend gestaltete das Liedduo Weimar (Julia Kirchner, Sopran und Nao Aiba, Klavier) mit einem umfangreichen program- matischen Liszt-Liederabend auf der ALTEN- BURG. Am Sonntagnachmittag hatte Michael von Hintzenstern zu einem Geburtstagskon- zert mit dem Organisten Matthias Eisenberg an der Peternell-Orgel in Denstedt geladen. Den Höhepunkt am Sonntagabend im Fest- saal Fürstenhaus bildete das Festkonzert zum 206. Geburtstag mit Christoph Stölzls Festrede »Über den Heldenkult in der Musik« und Mariam Batsashvilis Recital mit Werken von Liszt und Chopin sowie – als Zugaben – einem Menuett von Penderecki und der »mit vollem Herzen für Franz Liszt zum Geburtstag« gespielten *2. Ungarischen Rhapsodie*.



## Verleihung des Széchenyi-Preises an Mária Eckhardt

Mária Eckhardt ist am 15. März 2018 eine hohe Auszeichnung des ungarischen Staates verliehen worden. Sie erhielt den Széchenyi-Preis für Wissenschaftler für ihr Lebenswerk, ihre herausragenden wissenschaftlichen Leistungen auf dem Gebiet der internationalen Liszt-Forschung sowie als Begründerin und ehemalige Direktorin des Budapester *Liszt-Museums* und *Liszt-Forschungszentrums*.

Mária Eckhardt ist Ehrenmitglied und Mitglied des Kuratoriums der *Deutschen Liszt-Gesellschaft*.



Mária Eckhardt mit dem Széchenyi-Ehrenpreis  
(Foto: L. Dvorák)

## Die Internet-Auftritte der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Möglicherweise hat es sich bereits herumgesprochen, dass sich die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* nicht nur mit dem nun vorliegenden neuen, gedruckten Format an die Öffentlichkeit wendet, sondern auch ihren Internetauftritt im vergangenen Jahr überarbeitet hat und seither ständig erweitert.

Der Internetauftritt der *DLG* soll neben den grundlegenden Forderungen nach Selbstdarstellung und Erreichbarkeit der Gesellschaft künftig vor allem für mehr Aktualität und kürzere Wege in der Außen- und Innenkommunikation sorgen.

Aktuelle Berichte von den Aktivitäten und Projekten der *DLG*, Veranstaltungshinweise, die Vorstellung von interessanten Neuerscheinungen (Druckschriften, Tonträger, Internet-Angebote) und anderes mehr sollen auch zwischen den Jahresversammlungen und *Wei-*

*marer Liszt-Tagen* ein verbessertes Informationsangebot für Mitglieder und Öffentlichkeit verfügbar machen.

Selbstverständlich möchten wir damit auch alle an den Zielen und Projekten der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* Interessierten dazu animieren, sich der Gesellschaft anzuschließen und sie zu unterstützen.

Nach und nach und mehr sollen zentrale Inhalte der Homepage auch in englischer Sprache angeboten werden, um internationalen Besuchern das Selbstverständnis der *DLG* näher zu bringen. Es dürfte kaum verwundern – und wird übrigens durch unsere Besucherstatistik auch deutlich belegt –, dass das Interesse an Leben und Wirken Liszts ein internationales Phänomen ist. Dem wollen wir umso mehr im Internet Rechnung tragen, als es in der Arbeit der *DLG* schon lange Praxis ist.

Auch Archivalien der DLG wollen wir im Internet zugänglich machen. So sind beispielsweise bereits alle Ausgaben der *Liszt-Nachrichten* nebst ausführlichem Register über unsere Homepage erhältlich. Auch die *Liszt-Studien* sind dort verzeichnet (bestellbar über den Buchhandel). Gedacht ist auch an ein Archiv der Programme der *Weimarer Liszt-Tage*, die 2018 bereits zum 36. Mal stattfinden und damit älter sind als die Gesellschaft selbst.

Für die Zukunft ist die Einrichtung weiterer Kommunikationskanäle denkbar. Beispielsweise könnte in einem eigenen Mitgliederbereich eine Kommunikation der Mitglieder untereinander und mit der Redaktion stattfinden; ein über die Internetseite subscribierbarer E-Mail-Newsletter könnte auf neue Beiträge und Aktivitäten hinweisen usw.

Das *Forum Liszt*, das sich seinem Namen gemäß als ein Ort des offenen, von Impulsen angeregten Meinungsaustauschs versteht, erhält eine eigene Homepage ([forum-liszt.de](http://forum-liszt.de)), die auf diesen Meinungsaustausch neugierig machen und das gedruckte Format bewerben und begleiten soll.

Bei all dem wollen wir natürlich die Interessen der Internet-Besucher und insbesondere unserer Mitglieder berücksichtigen. Dazu möchten wir vor allem mehr über die Akzeptanz unseres Internet-Angebots erfahren, als uns bloße Statistik verraten kann.

Wir laden Sie deshalb herzlich ein: Sehen Sie sich unsere Homepages kritisch an! Äußern Sie Ihre Wünsche und Verbesserungsvorschläge und teilen Sie uns Ihre Hinweise auf interessante Veranstaltungen, Beiträge und Links zur Veröffentlichung mit! Wir bemühen uns um eine rasche Rückmeldung.

**DEUTSCHE LISZT-GESELLSCHAFT**

LISZT-GESELLSCHAFT · FRANZ LISZT · AKTUELLES · MITGLIEDSCHAFT · ARCHIV · KONTAKT · LINKS

### Willkommen

auf den Internet-Seiten der Deutschen Liszt-Gesellschaft!

Wir freuen uns über Ihren Besuch und möchten Ihnen auf den folgenden Seiten die Deutsche Liszt-Gesellschaft und ihre Aktivitäten vorstellen.

Neues zu Liszt	Veranstaltungen	Neuerscheinungen
<p>Goethe- und Schiller-Archiv erwirbt bedeutenden Liszt-Brief Zum 300. Geburtstag Carl Alexanders Weiterlesen ...</p>	<p>36. Weimarer Liszt-Tage 2018 20., 21. und 22. Oktober 2018 Weimar Weiterlesen ...</p>	<p>Irene Russo - Liszt - Angelus, Sacred Piano Music Brilliant Classics 9596 (2016) Weiterlesen ...</p>
<p>Spuren der Notensammlung Liszts Weiterlesen ...</p>	<p>Lisztomanías de Châteauroux "l'orient de Liszt" 18.-27. Oktober 2018 Weiterlesen ...</p>	<p>Vincenzo Maltempo - Liszt - Hungarian Rhapsodies (Complete) Piano Classics PCLD0108 (2016) Weiterlesen ...</p>
<p>Zugänge im Goethe- und Schiller-Archiv Weiterlesen ...</p>	<p>3. Liszt Biennale Thüringen 2019 5. Juni - 10. Juni 2019 Weiterlesen ...</p>	<p>Joris Verdin, Praeludes &amp; Solistes - L'abbé Liszt Le Biscouier LBCE190 (2017) Weiterlesen ...</p>

© 2018 Deutsche Liszt-Gesellschaft - Impressum - Datenschutz - Kontakt - w//Center

Hier finden Sie uns:

[www.deutsche-liszt-gesellschaft.de](http://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de)  
[redaktion@deutsche-liszt-gesellschaft.de](mailto:redaktion@deutsche-liszt-gesellschaft.de)

[www.forum-liszt.de](http://www.forum-liszt.de)  
[redaktion@forum-liszt.de](mailto:redaktion@forum-liszt.de)

## Termine 2018/19

### 36. Weimarer Liszt-Tage 2018

Gemeinsame Sitzung des Vorstands und des Kuratoriums der *Deutschen Liszt-Gesellschaft*

20. Oktober 2018, 11:00 - 13:00 Uhr – Senatssaal Fürstenhaus



### Jahresversammlung der Deutschen Liszt-Gesellschaft

20. Oktober 2018, 14:30 - 16:00 Uhr – Saal am Palais

### Konzert

Zwei lockere Stunden mit Musik von Franz Liszt, Johann Cilenšek, Michael Obst, Reinhard Wolschina samt Werkeinführungen.

Gesamtmoderation: Prof. Dr. Albrecht von Masow (Präsident der *Deutschen Liszt-Gesellschaft*)  
20. Oktober 2018, 17:00 Uhr – Festsaal Fürstenhaus

### Konzert für die Mitglieder am Liszt-Flügel

Mit Tamta Magradze und Hibiki Murayama  
21. Oktober 2018, 10:30 – Liszthaus

### Geburtstagskonzert für Franz Liszt

22. Oktober 2018, 19:30 Uhr – Festsaal Fürstenhaus  
(Veranstaltung der *HfM FRANZ LISZT Weimar*)

Das vollständige Programm ist auf den Internetseiten der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* abrufbar ([www.deutsche-liszt-gesellschaft.de](http://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de)). Mitglieder erhalten es per Post.

### 9. Internationaler Franz Liszt Klavierwettbewerb Weimar – Bayreuth

30. Oktober bis 10. November 2018

**Eröffnungskonzert** im *Markgräflichen Opernhaus* Bayreuth mit Kit Armstrong

30. Oktober 2018, 20:00 Uhr, Bayreuth

### 1. Runde (Bayreuth)

31. Oktober bis 3. November 2018

### European Liszt Night Tour

Mit den 1. Preisträgern der *Intern. Lisztwettbewerbe Weimar/Bayreuth*, Utrecht und Budapest

Bayreuth: 3.11.2018, 19:00 Uhr

Weimar: 4.11.2018, 19:30 Uhr

### 2. Runde (Weimar)

5.11. - 6.11.2018

### Semifinale (Weimar)

7.11.2018, 15:00 Uhr und 19:30 Uhr

### Finale (Weimar)

9. November 2018, 19:30 Uhr

Mit der *Staatskapelle Weimar*, Lehrenden und Studierenden der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar*, Leitung Christian Thielemann

### Preisträgerkonzert (Bayreuth)

10. November 2018, 20:00 Uhr

Das vollständige Programm ist auf den Internetseiten der *HfM FRANZ LISZT Weimar* abrufbar ([www.hfm-weimar.de](http://www.hfm-weimar.de)).

### 3. Liszt Biennale Thüringen 2019

5.-10. Juni 2019

Das Programm ist als Broschüre erhältlich bei Thüringer Tourismus GmbH, Tourist-Information Thüringen, Willy-Brandt-Platz 1, 99084 Erfurt, Tel. +49 (0)361-3742-0, [service@thueringen-tourismus.de](mailto:service@thueringen-tourismus.de).



Abrufbar ist das Programm auch auf den Internetseiten der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* ([www.deutsche-liszt-gesellschaft.de/index.php/aktuelles/veranstaltungen](http://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de/index.php/aktuelles/veranstaltungen)) und der Thüringer Tourismus GmbH ([thueringen.tourismusnetzwerk.info](http://thueringen.tourismusnetzwerk.info)).

*Weitere Veranstaltungen und Programme finden Sie auf den Internetseiten der Deutschen Liszt-Gesellschaft. Veranstaltungshinweise sind willkommen.*

