

# FORUM LISZT

der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Nº 2 | 2019

**Liszt und die jüdische Musik**

**Églogue – eine Hirtenweise?**

**Sardanapalo in Weimar**

**Franz Liszts Schubert-Rezeption**

**Liszts Geburtstag 2018**

---

**MITTEILUNGEN AUS DER GESELLSCHAFT FRÜHJAHR | 2019**



## 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: Druckhaus Süd, Köln ([www.druckhaus-sued.de](http://www.druckhaus-sued.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: 978-3-9820342-1-8

## Abbildungen

S. 5: Abbildung aus einem Exemplar der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar | S. 6: Richard Wagner, Das Judentum in der Musik. Broschüre von 1869. Foto von H.-P. Haack, [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_Wagner_Das_Judentum_in_der_Musik.jpg) | S. 8: Klezmer: Jüdische Musiker von Rohatyn (West-Ukraine), 1912. [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klezmer.jpg) | S. 11: Gustav Mahler, E. Bieber-Kohut, Adolph (1900) »Gustav Mahler« in *Berühmte israelitische Männer und Frauen in der Kulturgeschichte der Menschheit* (Volume 1 Aufl.), Leipzig, Germany: Druck und Verlag von A. H. Payne, S. p. 143 Retrieved on 15. Juli 2009. [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav_Mahler.jpg) | S. 11: Richard Wagner, Foto von Franz Seraph Hanfstaengl. [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_Wagner.jpg) | S. 12: Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847. (Aquarell von James Warren Childe, 1830). [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felix_Mendelssohn_Bartholdy.jpg) | S. 14: Juliusz Wolfsohn, 1880-1944, (Georg Fayer, 1930)., Programmzeitschrift der RAVAG »Radio Wien« 30 January 1931. [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juliusz_Wolfsohn.jpg) | S. 21: Das Ende der vierten Ekloge in einer spätantiken Handschrift (»Vergilius Romanus«). [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vergilius_Romanus.jpg) | S.24: Eugène Delacroix, Der Tod des Sardanapal - Musée du Louvre. [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delacroix_Sardanapal.jpg) | S. 38/39: Michael Straeter | S. 40: Liszt-Biennale 2019 Thüringen in Sondershausen beendet Foto Karl-Heinz Herrmann NNZ-2 | S. 41 + 42: Michael Straeter | S. 42: Verleihung des Liszt-Ehrenpreises: Thüringische Staatskanzlei, Thomas Abé.

## Inhalt

*Albrecht von Massow*  
Zum Geleit Seite 3

*Albrecht von Massow und Jascha Nemtsov*  
Eine überwältigende Erschütterung aller Saiten der Gottesverehrung und des menschlichen Mitgeföhls Seite 4

*Esther Schmitz-Gundlach*  
Églogue – eine Hirtenweise? Zur Verbindung von Musik und Literatur in Liszts Klavierstück Églogue Seite 18

*David Trippett*  
Sardanapalo in Weimar Seite 23

*Katharina Hoffmann*  
Franz Liszts Schubert-Rezeption am Beispiel der Consolation III und Schuberts Klaviersonate in G-Dur op. 78 sowie der in A-Dur D 959. Terzzyklen und Verweisharmonik Seite 27

*Nike Wagner*  
Grußwort anlässlich Liszts Geburtstag 2018 Seite 32

## Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Tätigkeitsbericht und Mitgliederversammlung der DLG 2018 Seite 34

Internetseiten der DLG und Öffentlichkeitsarbeit Seite 36

Unserer Ehrenpatronin Nike Wagner zum 75. Seite 38

Bundesverdienstkreuz für Prof. Dr. Norbert Urbainsky Seite 39

Die 3. Thüringer Liszt Biennale 2019 und der Franz Liszt Ehrenpreis 2019 Seite 40

37. Weimarer Liszt-Tage 2019 Seite 43

# Zum Geleit

*Albrecht von Massow, Weimar*

Das 2. Heft des Forum Liszt führt den Themenschwerpunkt des 1. Heftes, welcher Franz Liszts interkultureller Musikphilosophie galt, zu einem vorläufigen Ende. Beide Hefte eröffnen gleichwohl sehr viele Fragen und Horizonte, die es nahe legen, diesen Themenschwerpunkt wieder aufzugreifen, wenn weitere Anregungen und Kenntnisse vorliegen.

Im vorliegenden Heft gehen ein Gespräch und ein Beitrag Liszts Verhältnis zum Judentum und zur Schweiz nach. Insbesondere mit dem Gespräch über Liszts Verhältnis zu den Juden hoffen wir, ein schwieriges Thema einer differenzierten Betrachtung zu unterziehen. Zudem eröffnen sich aber auch einige überraschende Aspekte, die es möglicherweise erlauben, in diesem Thema nicht nur Schwieriges, sondern auch Zukunftsträchtiges aufzusuchen.

Der Beitrag über Liszts Opernfragment Sardanapalo, welchem ein Sujet aus dem Alten Orient zugrunde liegt und welches 2018 von Kirill Karabits und der Staatskapelle

Weimar uraufgeführt wurde, ist auf Englisch. Hierdurch hoffen wir, vermehrt ein internationales Publikum für die Deutsche Liszt-Gesellschaft zu gewinnen.

Ein weiterer Beitrag widmet sich Liszts Schubertrezeption, die bis ins Kompositorische hineinreichte. Der abschließende Beitrag sieht Liszt im Kontext der musikalischen Moderne. In gewisser Hinsicht berühren sich hier die Gespräche und Beiträge des vorliegenden Heftes, indem es zum Wesen der maßgeblich durch Liszt vorangetriebenen musikalischen Moderne gehört, sich gegenüber anderen Kulturen zu öffnen bei gleichzeitiger Selbstvergewisserung in der eigenen jüngeren und älteren Kultur.

Letzterem soll der Themenschwerpunkt des nächsten Heftes gelten, welches in Umfang und Ausstattung den beiden vorangegangenen Heften nicht nachstehen wird, wenn Sie – liebe Leserinnen und Leser – weiterhin im In- und Ausland um Mitglieder für die Deutsche Liszt-Gesellschaft werben.



*Flohmarktfundstück unseres Ehrenmitglieds  
Dieter Muck, Augsburg.*



## »Eine überwältigende Erschütterung aller Saiten der Gottesverehrung und des menschlichen Mitgefühls«

*Albrecht v. Massow und Jascha Nemtsov, Weimar, über Liszt und jüdische Musik*

**AvM:** Der Text von Franz Liszt *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* hat ja eine komplexe Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte, und in diesem Zuge ist es auch besonders aufschlussreich, wie dieses Kapitel über die »Israeliten«, wie er die Juden nennt, dort hineingekommen ist. Wie ist die Entstehungsgeschichte und Überlieferungsgeschichte zu erzählen?

**JN:** Also es geht eigentlich um fünf verschiedene Versionen, zwei davon in französischer Sprache und drei in deutscher Sprache. Die früheste Originalausgabe der Schrift ist auf Französisch in Paris erschienen, 1859. Diese Ausgabe enthält keine Kapiteleinteilung, sondern da sind ganz viele Abschnitte, die einfach durchnummeriert sind, und mehrere dieser kleinen Abschnitte sind zu dem Thema »Das Judentum«, »Israeliten« usw. verfasst. Ich kann leider kein Französisch lesen, deswegen kann ich den Inhalt hier nicht wiedergeben, aber so ungefähr sind es etwa 30 Seiten in der französischen Ausgabe von 1859. Zwei Jahre später, 1861, ist das Buch auf Deutsch erschienen, in der Übersetzung von einem jüngeren Komponistenkollegen von Liszt, Peter Cornelius. Und angeblich auf Betreiben von Cornelius wurden die Abschnitte über die Juden – oder »Israeliten« oder wie man sie nennt – ausgelassen. Diese Ausgabe ist in Pest erschienen, wie gesagt 1861, hat einen Skandal ausgelöst, aber nicht wegen des jüdischen Themas, sondern wegen eines musikalischen Themas, weil Liszt damals die Entstehung der ungarischen Musik den Zigeunern zugeschrieben und dadurch große Empörung in journalistischen ungarischen Kreisen ausgelöst hat. Dann ist irgendwann diese Empörung und Auseinandersetzung abgeflaut und viele Jahre später, 1881, erscheint eine neue, ergänzte und zum Teil revidierte Ausgabe des Buches auf Französisch – mit

einem Kapitel »Die Israeliten«, das relativ umfangreich ausgefallen ist. Diese Ausgabe war dann die Grundlage einer neuen deutschen Fassung, die wiederum zwei Jahre später erschienen ist, 1883, herausgegeben von Lina...

**AvM:** ...Ramann...

**JN:** ...genau, und da ist das Kapitel »Die Israeliten« das größte im ganzen Buch, mit Abstand sogar das größte. Während viele Kapitel so zwischen einigen Seiten und 10–15 Seiten in Anspruch nehmen, ist dieses Kapitel fast 50 Seiten lang. Also das ist wirklich ein sehr massiver, ein sehr umfangreicher Text, und dieser Text wurde wiederum zum Anlass für einen neuerlichen Skandal. Aber da ging es wirklich um das jüdische Thema, um den Antisemitismus von Liszt, denn viele Passagen aus diesem Text sind in der Tat ungeheuerlich, wir können später darüber inhaltlich sprechen. Das also ist die vierte Version, und die fünfte Version ist dann viele Jahre nach Liszts Tod erschienen und zwar in der sogenannten »Volksausgabe« von seinen Schriften in vier Bänden, und einer der Bände, also Nummer Drei, enthält eben diese Schrift *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, und das betreffende Kapitel dort ist überschrieben »Des Zigeuners Gegensatz: Der Israelit« und ist sehr stark gekürzt. Das Kapitel enthält in dieser Version nur 12 Seiten. Es gibt da auch ein paar problematische Passagen, aber im Grunde ist das relativ ausgeglichen. Das ist offensichtlich das, was der Herausgeber, Julius Kapp, wollte.

**AvM:** Und da steht vorne drin, daß diese Ausgabe nach der Ausgabe von Peter Cornelius sei...

**JN:** ...genau, unter Benutzung der Übersetzung von Peter Cornelius. Das ist offensichtlich die Version, die der Herausgeber Julius Kapp dem Publikum, der Öffentlichkeit, damals zumuten konnte, ohne den Namen von Liszt dann weiter in Misskredit zu bringen.

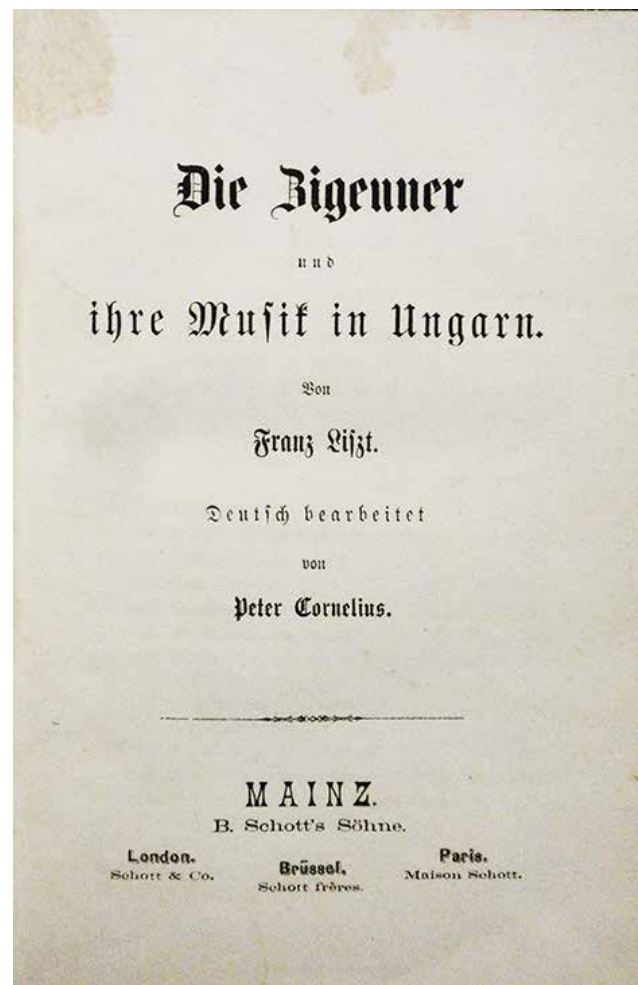
**AvM:** Eigentlich kann man ja froh sein, dass das überhaupt einen Skandal hervorgerufen hätte. Im heutigen Rückblick auf die deutsche Kulturgeschichte wird ja – mal ganz vergrößert gesagt – immer wieder gerne eine direkte Linie vom deutschen Antisemitismus nach Auschwitz gezogen. So waren die Kontroversen des 19. Jahrhunderts aber nicht.

**JN:** Ganz genau. Denn man sieht gerade an diesem Beispiel, dass es alles andere als selbstverständlich war damals, solche Ansichten zu pflegen, sie zu veröffentlichen. Das war tatsächlich ein handfester Skandal, der den Namen von Liszt wirklich befleckte und unglaublichen Widerstand hervorgerufen hat. Es gibt ja in der Sekundärliteratur Vermutungen, Liszt hätte angeblich mit diesem Text überhaupt nichts zu tun, das hätte alles seine frühere Lebensgefährtin, die Fürstin Sayn-Wittgenstein, geschrieben und er hätte das vor der Veröffentlichung gar nicht gesehen bzw. erst nachher davon erfahren. Meines Wissens gibt's dafür aber gar keine tragfähigen Belege.

**AvM:** Ja, und auch das ist hochproblematisch. Denn eigentlich würde man dann Liszt unterstellen, er hätte unter seinem Namen etwas veröffentlicht, was er gar nicht gesehen hätte und womit er vielleicht auch gar nicht einverstanden gewesen wäre. Das wäre auf andere Weise ebenso schmälernd. Also man schießt in jedem Falle ein Eigentor. Entweder er hat es doch autorisiert, dann ist es schmälernd, oder er hat es nicht autorisiert, aber doch unter seinem Namen zugelassen, das wäre auch schmälernd. Aus der Problematik kommt man nicht heraus.

**JN:** Nein, da kommt man nicht heraus. Aber offensichtlich waren die Reaktionen für ihn schon sehr belastend. Er hat lange Zeit nicht reagiert darauf, dann aber hat er einen offenen Brief an den Redakteur der *Allgemeinen Deutschen Musikzeitung* geschrieben, und dieser Brief betraf genau diese Auseinandersetzung. Man muss auch dazu sagen, dass es während der Veröffentlichung dieser Schrift – sie ist in Pest erschienen – dort gerade einen langen Gerichtsprozess gab, was wirklich auch eine Art ›Schandfleck‹ in der Geschichte Ungarns in dieser Zeit war, nämlich einen Ritualmord-Prozess gegen einen Juden namens Móritz Scharf, und das hat noch mehrere Jahre vor der Dreyfus-Affäre in Frankreich eine ganze Welle von anti-

semitischer Hetze in den Medien und in der Öffentlichkeit hervorgerufen. Hier herrschte wirklich eine sehr aufgela-dene Atmosphäre, und daher hat Liszt offensichtlich letztlich die Notwendigkeit gespürt, sich irgendwie davon zu distanzieren, weil sein Name nun in einem sehr unappetitlichen Kontext rezipiert wurde. Er hat also diesen Brief veröffentlicht, wie gesagt, doch der Brief ist sehr merkwürdig. Er schreibt, dass so Gerüchte im Umlauf sind, er wäre ein Judenfeind; doch dies sei alles erfunden und ein paar Sätze aus seinem Buch seien aus dem Kontext gerissen und verdreht worden und er weist darauf hin, daß er mit jüdischen Künstlern befreundet sei und viele jüdische Musiker und Schüler gefördert und – was auch tatsächlich der Fall war – für die jüdische Wohltätigkeit gespendet habe. Und letztlich, ganz besonders bemerkenswert: Er meint, dass man ihn doch nicht zum Judenfeind jetzt abstempeln dürfe, nur aufgrund der Tatsache, dass er den Gedanken von einer Erneuerung des jüdischen Königreichs in Jerusalem aufgegriffen habe, den Gedanken, den etliche bedeutende Israeliten damals schon geäußert hätten. Diese Briefpassage wird auch oft in der Sekundärliteratur zitiert, und zwar sinngemäß, daß Liszt also ein früherer Zionist gewesen sei und dafür plädiert habe, dass die Juden ihren eigenen Staat in Palästina bekommen, das sei ja





nichts Judenfeindliches. In der Tat aber steht da etwas ganz Anderes im Text. Da steht, dass die Christen sich doch bemühen sollen, Palästina von den Türken zu erobern für die Juden, um die Juden dahin zu vertreiben, wenn nötig mit Gewalt. Das heißt, es ist wirklich alles andere als harmlos und alles andere als früh-zionistisch. Es geht in der Tat um eine Deportation der Juden nach Palästina.

**AvM:** Das ist ja ein Gedanke, der schon relativ früh im 19. Jahrhundert geäußert wird, nämlich unter anderem – jedenfalls in einer Variante dieses Gedankens – von Pierre Joseph Proudhon, dem Sozialphilosophen, einem der Frühsozialisten, der sehr starke antisemitische Tendenzen hatte und die Auffassung vertrat, dass man die Juden entweder umsiedeln, und zwar in eine Region im Orient, oder sie aber vernichten müsse.

**JN:** Ja, dieser Gedanke kommt ja in vielen antisemitischen Schriften vor, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts auch in deutschsprachigen Gebieten, aber auch in Frankreich von allen möglichen Autoren veröffentlicht wurden.

**AvM:** Gibt es dennoch einen Unterschied zwischen Liszt und Richard Wagner? Und zwar in dem Sinne, dass Liszt

nach solchen Angriffen und nach einer solchen Kritik sich von bestimmten Passagen vielleicht auch wirklich glaubwürdig distanziert hat, während Wagner, soweit mir bekannt ist, sich von seinem eigenen Text *Das Judentum in der Musik* niemals distanziert hat. Man hat vielmehr den Eindruck, dass es Wagner geradezu recht war, dass er sich also richtig verstanden gefühlt hat, während Liszt sagt, man habe ihn falsch verstanden, woran ja möglicherweise auch etwas ist.

**JN:** Das finde ich wirklich eine sehr, sehr wichtige Frage, weil diese Tatsache, dass es außer dem sehr bekanntberühmt-berüchtigten Text von Wagner noch den Text von Liszt gibt, ja auch in der Nachkriegszeit, d.h. in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dafür genutzt wurde, den Antisemitismus von Wagner zu relativieren, indem man suggerierte, Liszt sei wirklich ein integrierter Mensch gewesen und habe im Prinzip das Gleiche geschrieben. So gesehen sei es dann ja damals im 19. Jahrhundert wohl üblich gewesen, also etwas Typisches, nichts Außergewöhnliches. Ich glaube, das ist wirklich eine relativ perfide Beweisführung, weil es nicht nur um den Inhalt der Texte geht, und inhaltlich gibt es tatsächlich zumindest zwischen der Broschüre von Wagner und der Version des Kapitels über die Juden von Liszt in der Ausgabe von *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* 1883 sehr viele Parallelen. Die Parallelen sind offensichtlich: Sowohl die soziale Kritik an den Juden, die ja durch die Macht des Geldes herrschen würden, ferner wie sie die Christen ausbeuten und Herrschaft bzw. Weltherrschaft anstreben würden usw., aber auch die künstlerische Kritik an Mendelssohn und Meyerbeer bzw. an deren Einfluss auf die Kunstszene, und schließlich die Wiederholung der These, dass die Juden nichts Eigenes schaffen würden, sondern nur dazu fähig seien, zu kompilieren und dasjenige zu verwenden, was die Christen schon vorher entwickelt hätten, dass für sie also ein Mangel an Kreativität kennzeichnend sei – dies und alles Mögliche sonst kann man in beiden Schriften finden. Die Parallelen sind offensichtlich. Aber, aber: Erstens wirkt das Kapitel im Buch von Liszt nicht so eindeutig jüdenfeindlich wie die Schrift von Wagner. Denn neben diesen wirklich unsäglichen Passagen, richtig gehässigen, verleumderischen, durch und durch antisemitischen Passagen enthält auch diese Version des Kapitels von 1883 einiges Positives, was bei Wagner wirklich überhaupt nicht vorkommt. Es gibt in der Version von 1883 einige Passagen, die in einem gewissen Widerspruch sogar stehen zu den negativen Aussagen.

**AvM:** Da ist zum Beispiel die Passage über Salomon Sulzer, wo Liszt auch über jüdische Gesänge spricht. An die-



## Liszt und die jüdische Musik

ser Stelle wird der Text von Liszt geradezu poetisch. Er bringt dort ein Bild von aufblühenden Nachtblumen, so schön sei dieser Gesang, und an anderer Stelle nennt er ihn eine »überwältigende Erschütterung aller Saiten der Gottesverehrung und des menschlichen Mitgefühls«<sup>1</sup>.

**JN:** Ganz romantisch, wirklich poetisch...

**AvM:** ...genau, das ist poetisch; so etwas wird man bei Wagner nicht antreffen. Wie erklärst Du Dir dieses Ambivalente im Text von Liszt?

**JN:** Wenn wir versuchen, das zu erklären, sind wir natürlich auf dem Boden der Spekulation. Erstens, weil die Autorschaft im Fall von Liszt nicht eindeutig ist, so dass man vermuten könnte, dass schon die erste Version von Liszt und der Fürstin geschrieben wurde, und wir wissen zweitens nicht, welche Passagen die Fürstin beige-tragen hat, was von Liszt stammt, was sie möglicherweise mit seinen Worten bzw. in seinem Sinne geschrieben hat, was sie aus sich heraus geschrieben hat etc. Möglicherweise ist das der Grund für diese gewisse Ambivalenz. Ich glaube, sonst kann man sehr schwer noch dazu etwas sagen. Was aber wirklich absolut feststeht: Von Wagner sind keine Äußerungen überliefert, zumindest ab 1850, ab dem Zeitpunkt der Publikation von seinem »Judentum in der Musik«, die halbwegs positiv Elemente jüdischer Kultur, Sprache, Kunst, überhaupt Nationalcharakter oder ähnliches thematisieren. Es ist alles negativ.

**AvM:** Mehr noch: Dort wo Wagner gerade die jüdische Sprechweise ausgesprochen negativ kennzeichnet, und zwar eben auch im Blick auf das Singen, genau an derselben Stelle schreibt Liszt etwas sehr Positives...

**JN:** ... ja, über die hebräische Sprache.

**AvM:** Genau.

**JN:** Er war offensichtlich fasziniert vom Klang der Sprache an sich. Das ist also ein signifikanter Aspekt, dass nämlich Liszts Text nicht so eindeutig negativ ist wie der Text von Wagner. Aber noch wichtiger ist es in meinen Augen, welche Rolle der Text in diesem gesamten Komplex des Lebens und Wirkens, speziell im Werkkomplex von den beiden Komponisten spielt. In meinen Augen ist der Antisemitismus von Wagner nicht bloß eine gewissermaßen private Auffassung, die da so in manchen Texten oder in Briefen oder sonst zum Ausdruck kam, sondern ein ganz wesentliches Element seiner Weltanschauung insgesamt.

**AvM:** Das sehe ich auch so, das ist die Zentralheizung seines Denkens.

**JN:** Absolut. Seines Denkens und auch insofern sehr wesentlich für das Verständnis seines Werks.

**AvM:** Ja, und dies sehr früh. Es gab ja auch in der Sekundärliteratur zu Wagner Versuche, manches Cosima in die Schuhe zu schieben, aber der Text über das Judentum ist von 1850, da war Cosima noch gar nicht im Spiel.

**JN:** Natürlich. Und das Thema Antisemitismus ist wirklich bei ihm wie ein roter Faden in vielen anderen Texten, Äußerungen und wie gesagt auch in seinem Werk, auch wenn nicht wenige Wagnerianer das natürlich nicht akzeptieren wollen und es bis heute bestreiten; aber das ist wirklich ein ganz wesentliches Element, da sind wir uns einig. Und welche Rolle spielt dieses Thema bei Liszt? In seinen Werken eigentlich keine. Es ist in meinen Augen eigentlich fast eher etwas Zufälliges.

**AvM:** Ja, das aber ist auch wiederum merkwürdig; denn von den Zigeunern übernimmt er ja auch wirklich Musik und transformiert sie in seine Klangsprache. Soweit ich weiß, macht er aber dasselbe überhaupt nicht mit jüdischen Melodien, die man ja auch in jiddischen Liedern oder anderswo hätte finden können.

**JN:** Das ist sowieso ein interessantes Thema. Er hat ja die Zigeunermusik natürlich auch vorher gekannt, auch aus seiner Jugendzeit; aber er hat sie zudem extra studiert während seiner ausgedehnten Konzertreise 1846/47, als er in verschiedenen Gebieten von Ungarn, Rumänien und bis ins russische Reich hinein, in der Südukraine und in Kiew, Odessa und so weiter unterwegs war, wo er gezielt auch die Zigeunerkapellen hören wollte; er hat sie gesucht, er hat diese Musik eingehend studiert.

**AvM:** Schon wie ein Forscher.

**JN:** Genau. Nun, wenn man die Geschichte der Volksmusik in Südosteuropa kennt, dann weiß man, dass es in sehr vielen Fällen auch gemeinsame Kapellen gab, wo Zigeunermusiker mit jüdischen Musikern spielten. Und wir können natürlich nicht wissen, ob Liszt auch solche gemischten Kapellen gehört hat. Diese ganze musikalische Kultur dort ist ein absolutes Konglomerat von ganz unterschiedlichen ethnischen und musikalischen Einflüssen. Man kann eigentlich so eine »pure« Zigeunermusik genauso wenig finden wie »pure« jüdische Musik.

**AvM:** Ja, und das könnte man sogar noch erweitern: Wenn man nämlich auch mal noch weitere Volksmusik, gerade aus diesen Regionen bis hin zum Kaukasus, hört, kommen immer wieder vergleichbare Materialgrundlagen vor, so auch die beiden Zigeunertonleitern; nur sie werden dort eben nicht immer auf die Zigeuner zurückgeführt, sondern auf die jeweilige Bevölkerung, die dort lebt, bis hin nach Aserbaidschan oder Armenien. Das kommt immer vor; bestimmte Intonationsweisen, also Spielweisen der Instrumente, auch ein bestimmtes Instrumentarium sind verwandt...

**JN:** ...natürlich, natürlich...

**AvM:** ...und daran sieht man, dass hier eigentlich etwas ganz Eigentümliches vorliegt, nämlich eine jeweils regionale Musik, die zugleich aber um den gesamten Mittelmeerraum bis hinein fast nach Zentralasien, jedenfalls weit über den Kaukasusbereich hinaus über das Regionale hinaus wirksam ist, fast schon universell sozusagen, auch wenn das zu viel gesagt ist.

**JN:** Es gibt ganz viele Ähnlichkeiten, ganz viel Austausch, ganz viel Wechselwirkung...

**AvM:** ...und insofern könnte es natürlich sein, dass gerade auf musikalischer Ebene Liszt etwas als spezifische Zigeunermusik eingeschätzt hat, was aber faktisch eigentlich als ›Konglomerat‹, wie Du es gerade genannt hast, aus jeweils regionalen Musiken hervorgegangen ist.

**JN:** Genau, zu dem die Zigeuner gehörten, die Juden gehörten, die Rumänen gehörten natürlich, ganz besonders. Und wenn man sieht, daß auch die Ungarischen Rhapsodien, das bekannteste Beispiel des Einflusses der

traditionellen Musik von Zigeunern auf Liszt, meistens einer zweiteiligen Form folgen – mit der langsamen improvisationsartigen Einleitung und dann dem schnellen zweiten Teil –, dann muss man sich klarmachen, daß diese zweiteilige Form vielfach auch in der rumänischen Musik präsent ist – dort ›Doina‹ genannt –, aber auch in der Klezmermusik. Und beide, die Zigeuner und die Juden, nannten zum Beispiel diese improvisationsartige Einleitung bzw. den ersten Teil – melancholisch, so rhythmisch frei – ›Taksim‹. Das Wort war bekannt bei den Juden, bei den Zigeunern gleichermaßen, ist aber ein türkisches Wort.

**AvM:** Das ist interessant, eine echte Erkenntnis und insofern könnte man sagen, dass in dieser Hinsicht Liszt manches auch wieder wett gemacht hat, also manches von dem, was er da in Texten zu den »Israeliten« geschrieben hat bzw. autorisiert hat, indem er nämlich unter der Benennung als ›Zigeunermusik‹ etwas aufgegriffen hat, was über ein viel größeres Territorium als Ungarn verbreitet war, an dem alle möglichen Völkernschaften, darunter eben auch die Juden, beteiligt waren und das dadurch eben durch Liszt in die abendländische Musik hineingenommen wurde. Dadurch mussten sich ja beide Musikarten verändern. Die abendländische Musik musste in gewisser Weise ›geöffnet‹ werden, damit sie diese Intonationsarten einnehmen konnte und die Materialgrundlagen dieser verschiedenen Völkernschaften mussten auf das temperierte System gebracht werden.

**JN:** Es gab übrigens vor ein paar Jahren solche Projekte, auch zum Teil verbunden mit dem *Yiddish Summer* in Weimar, die Feldforschung in Moldawien und in der Westukraine betrieben haben. Dort gibt es natürlich keine jüdischen Musiker mehr, die wurden ja alle durch



*Klezmer: Jüdische Musiker von Rohatyn (West-Ukraine), 1912.*



## Liszt und die jüdische Musik

den Holocaust ausgelöscht; aber es gibt dort noch Zigeunermusiker, die immer noch wirken, und die Eltern von denen erinnern sich immer noch an dieses gemeinsame Musizieren, sie pflegen zum Teil noch das jüdische Repertoire, das sie ihren jüdischen Kollegen zuschreiben.

**AvM:** In der Gegend von Czernowitz?

**JN:** Ja genau, ganz genau! Und das wurde wirklich durch diese Feldforschung nachgewiesen, aber es ist auch historisch bekannt, dass es da wirklich ein ganz intensives Zusammenwirken gab. Und wenn wir alle diese stilistischen Eigenschaften der Zigeunerkapellen und der Klezmerkapellen vergleichen, dann fällt auf, wieviel Ähnlichkeiten es gibt. In beiden Fällen handelt es sich um instrumentale Musik, um ähnliche Musizierformen und ähnliche stilistische Eigenschaften, auch ähnliches Instrumentarium mit Klarinette oder Geige als Soloinstrument, Zimbel, alles Mögliche...

**AvM:** ...Zupfinstrumenten...

**JN:** ...genau, es ist alles wirklich sehr, sehr nah. Insofern wäre es gewagt zu sagen, Liszt sei dort monatelang unterwegs gewesen und habe nur »pure, reine Zigeunermusik« gehört, sonst nichts. Absolut ausgeschlossen.

**AvM:** Das ist ein zentraler Punkt. Daran könnte man viel von Liszts interkulturellem Wirken festmachen.

**JN:** Genau.

**AvM:** Sehr wichtiger Aspekt. Das ist ihm zugute zu halten und das wäre in dieser Art und Weise von Wagner niemals zu erwarten gewesen oder auch von vielen anderen Komponisten nicht; da hat Liszt wirklich Horizonte erweitert.

**JN:** Ich glaube das schon. Er wurde dann ja später kritisiert, weil er nicht ethnologisch, nicht so wissenschaftlich gearbeitet hat und weil in seinem Buch da alles Mögliche verwechselt und vertauscht und manchmal ungenau war; aber ich glaube, er war wirklich von den großen Musikern der erste, der sich überhaupt für diese Kultur so stark interessierte und sie auch in seinen eigenen Werken verewigte.

**AvM:** Es trifft ja auch fundamental Unterschiedliches zunächst aufeinander und wird von ihm faszinierend zusam-



mengefügt. Vielleicht würde man sich das heutzutage gar nicht mehr so bewusst machen; aber sehr viele Musik, die von den Zigeunern, von den Juden, von Ukrainern, von Rumänen gespielt worden ist, ist ja im Freien gespielt worden. Die abendländische Musik hingegen findet ja im geschlossenen Raum statt, in ummauerten großen Gebäuden. Das hat natürlich Konsequenzen. Bestimmte Wirkungen bei Wagner oder Bruckner sind nur denkbar, weil es eben diesen enormen Hallraum gibt, der auch eine ganz andere imaginäre Größe und Räumlichkeit bis hin ins Kosmologische meint, während Räumlichkeit bei Musik im Freien rein von der Akustik her in dieser Hinsicht nicht aufgefasst werden kann. Nun finde ich, dass man dies bei Liszt irgendwie merkt. Zwar ist sein Instrument – das Klavier – auch eines, welches in der Regel in geschlossenen Räumen dargeboten wird. Aber irgendwie, wie er das Klavier einsetzt, war er eigentlich nicht zwingend auf diesen geschlossenen Raum angewiesen. Bearbeitungen seiner Musik für andere Instrumente, eben auch Zupfinstrumente, machen dies sofort klar.

**JN:** Ich glaube, ihn hatten auch diese Kultur und diese Musizierformen, über die Du sprichst, sehr stark fasziniert, er bekennt ja verschiedentlich, dass er sich sehr stark mit Zigeunern identifiziert hat. Übrigens, an einer Stelle hat er an die Fürstin geschrieben: »Ich bin zur Hälfte Zigeuner, zur Hälfte Franziskaner.« Interessant ist auch, wie er in seinem Buch Zigeuner und Juden gegenüberstellt. Beide sind sozusagen Wandervölker und beide sind fremd und beide haben aber ihre nationalen Besonderheiten bewahrt. Nun nennt Liszt aber die Gegensätze: Der Zigeuner liebt die Freiheit, er ist sozusagen frei von Eigentum, und die Juden sind unfrei, weil sie sich so sklavisch an ihre Gesetze halten und weil sie Eigentum an-

häufen. Also es sind wirklich solche ganz romantischen, völlig abstrakten Vorstellungen, die da mitwirken, auch Vorstellungen von Freiheit, nämlich Freiheit von gesellschaftlichen Konventionen, was sich auch in der Verwendung des französischen Worts ›Bohémien‹ für Zigeuner und gleichzeitig für Künstler zeigt, weil auch diese eben ein unkonventionelles Leben führen, ein Wanderleben. Liszt war ja auch so viel unterwegs und hatte kein dauerhaftes Zuhause. Und ich glaube, auch in seiner Musik ist dieses Gefühl der Freiheit so wichtig. Ich meine, auch als Komponist hat er sich ja in den letzten Jahrzehnten seines Lebens viel weiter entwickelt als – glaube ich – alle seine Zeitgenossen, in der Harmonik wirklich so, wie er sagte: Das ist ein Speer, den er in die Zukunft wirft.

**AvM:** Ich finde den Vergleich zwischen Juden und Zigeunern sowieso nur in einer Hinsicht vielleicht berechtigt, solange man über Völker spricht, die viel gewandert sind und auch wandern mussten, die auch lange Zeit entrechtet waren. In anderer Hinsicht hinkt der Vergleich total, was aber von Liszt merkwürdig wenig aufgegriffen wird. Doch man kann über die Juden in jedem Falle sagen, dass sie sehr schnell, vor allen Dingen in Preußen, aber auch in manchen anderen Ländern, an der kulturellen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und finanzpolitischen Entwicklung, also eigentlich an jeder bedeutsamen Entwicklung der Völker in Europa, in denen sie gelebt haben, beteiligt waren. Bei den Zigeunern hingegen war das ja überhaupt nicht der Fall. Hier ist ein großer Unterschied, finde ich, der auch den Beitrag zur kulturellen Entwicklung von Völkern und Staaten benennt. Preußen ohne die deutsch-jüdische Kulturgemeinschaft ist nicht denkbar.

**JN:** Ja natürlich; aber das hängt natürlich auch mit jeweiligen nationalen Traditionen zusammen. Bei den Juden ist es die Bildungstradition, die sich um die Schrift herum zentriert; also eigentlich geht's die ganze Zeit um die Schrift, und das ist ja die Grundlage der jüdischen Sehnsucht nach Bildung. Die Kultur der Zigeuner ist im Unterschied dazu eigentlich hauptsächlich eine mündliche Kultur, die ist offenbar ja gar nicht durch Verschriftlichung hervorgetreten. Ich glaube, das sind schon wirklich große Unterschiede. Aber ich muss sagen: Die Schriften des 19. Jahrhunderts zum Judentum sind eigentlich durchweg aus unserer Perspektive völlig ungewöhnlich. Da schreiben Leute über etwas, das sie gar nicht kennen. Sie schreiben größtenteils Unfug, egal ob wir jetzt Liszt lesen oder Wagner oder Marx oder Proudhon; sie beschreiben Dinge, von denen sie nicht die geringste Ahnung haben. Ich meine auch Hegel! Also was er über das Judentum schreibt, ist eigentlich auch genauso hanebüchen und völ-

lig absurd. Sie wissen nicht, was das Judentum ist. Was sie selbst als abstrakte Vorstellung in ihrem Kopf haben, das beschreiben sie; aber das hat mit der Realität gar nichts zu tun.

**AvM:** Aber ist das nicht merkwürdig? Denn die Realität ist doch zunehmend mit Händen zu greifen gewesen. Moses Mendelssohn wurde der deutsche Sokrates genannt.

**JN:** Ja, das ist interessant, aber ich glaube, das ist eigentlich kein Phänomen des 19. Jahrhunderts, sondern das ist eine Tradition, die noch aus dem Mittelalter kommt. Da haben wir ja einerseits die realen Juden, die eigentlich die Nachbarn sind, fünf Minuten entfernt, und dann haben wir andererseits künstlerische und literarische Darstellungen über die Juden, die damit überhaupt nichts zu tun haben. Diese Darstellungen gehen um den Pakt zwischen Juden und dem Teufel, die gehen um die Rolle der Juden in der heiligen Geschichte und so weiter, was wirklich völlig absurd und völlig losgelöst von der Realität ist. Und ich glaube, diese abstrakten Bilder geistern auch in diesen großen Köpfen des 19. Jahrhunderts weiter herum.

**AvM:** Ganz offenkundig, und was das wirklich Bedrückende und Schlimme ist, dass es eben Phasen der Geschichte gibt, wo das Abstrakte das Reelle überwiegt.

**JN:** Das kennen wir ja auch aus den heutigen Tagen (lacht).

**AvM:** Genau, aber das ist das eigentlich Bedrückende. Nun ist es aber auch aufschlussreich, daß es durch das ganze 19. Jahrhundert bis hinein ins 20. Jahrhundert wirklich sehr viele Juden gibt, die sogar Richard Wagner, aber eben auch Liszt und vielen anderen diesen Antisemitismus nicht übel nehmen, sondern sich sogar enorm für deren Werke einsetzen. Gustav Mahler ist das prominenteste Beispiel, der *der* Wagner-Dirigent seiner Zeit wurde. Worauf führst Du das zurück? Es ist zwar für die anderen Völker beschämend, dass es so ist, es ist aber gleichwohl auch auffällig und es ist übrigens in gewisser Weise sogar Teil der kulturellen Entwicklung, die nämlich ohne diesen oft fast selbstlosen Einsatz von Juden für das Werk anderer nicht denkbar wäre.

**JN:** Ja, ja, das sind ja wirklich sehr interessante Aspekte, gerade das Verhältnis von Wagner zu den Juden in seiner Umgebung. Was speziell Liszt betrifft, so denke ich, man kann wirklich seine Musik lieben und sich mit seinen Werken beschäftigen, ohne auch diesen wirklich sehr merkwürdigen Text über die Israeliten gelesen zu haben.

## Liszt und die jüdische Musik

Also das ist für mich eine Marginalie, das ist etwas, was eigentlich mit seiner Musik nichts im Geringsten zu tun hat. Man kann das ausblenden, ohne dass das den Rest verfälschen würde.

**AvM:** Bei Wagner kann man das nicht.

**JN:** Bei Wagner kann man das nicht, das spielt vielmehr eine wesentliche Rolle, und daher ist Deine Frage natürlich vollkommen berechtigt. Andererseits, wenn es Juden gab und immer noch gibt, die von der Lehre von Marx begeistert sind, warum sollte es keine geben, die von der Musik und der Weltanschauung von Wagner begeistert sind. Die Juden – jüdische Menschen, würde ich sagen – haben sich zu verschiedenen Zeiten für verschiedene Irrlehren und für verschiedene selbst ernannte Propheten begeistert, und die Juden sind genau solche Menschen wie alle anderen.

**AvM:** Das ist mir sowieso aufgefallen, übrigens auch bis in die jüngste Zeit: Ich habe den Eindruck, dass gerade Juden und Deutsche sich auch hinsichtlich der internen Spaltung sehr ähnlich sind. Es sind beides Völker, die sich intern auch sehr gern zerfleischen und von einer sagenhaften Uneinigkeit geprägt sind, was auch gefährlich ist, zumal, wenn man ein kleines Volk ist. In vielem

sind sich gerade Juden und Deutsche, glaube ich, sehr, sehr ähnlich, in dieser tiefgehenden Zerrissenheit, bis hin zur Selbstablehnung.

**JN:** Ja, ja, der jüdische Selbsthass ist ja schon vielfach erforscht...

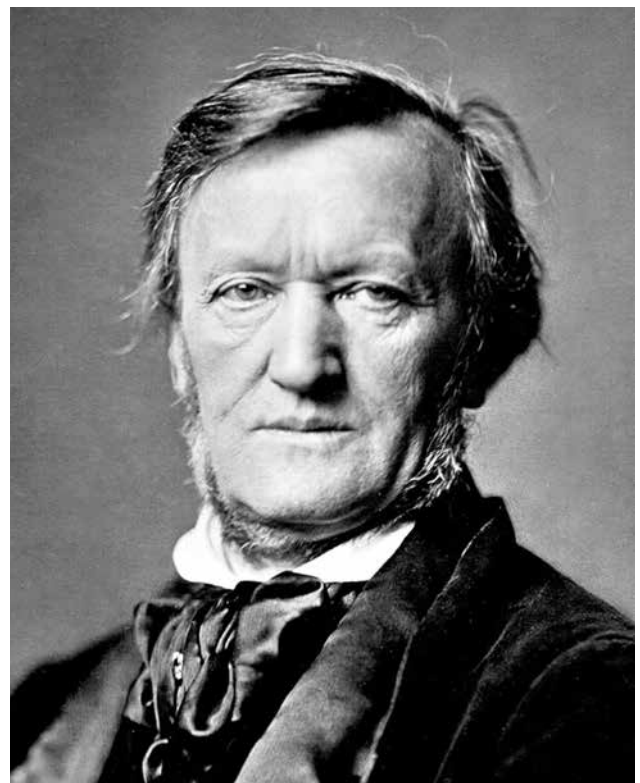
**AvM:** ...sprichwörtlich...

**JN:** ... und fast sprichwörtlich, ja. Aber es gibt genauso viel deutschen Selbsthass, glaube ich. Das stimmt, das ist eine gewisse Parallelität. Aber wenn Du schon das Thema Juden und Deutsche – auch in Bezug auf Wagner – ansprichst: Ich glaube, die Begeisterung von vielen deutschen Juden für Wagner hing auch damit zusammen, dass Wagner damals als Inbegriff der deutschen Kunst galt, und es war für die Juden, die erst kurz zuvor die bürgerliche Gleichberechtigung bekommen hatten, sehr wichtig, sich als Deutsche zu fühlen. Sie haben sich tatsächlich auch als Deutsche gefühlt, und viele wurden deswegen auch zu solchen ganz besonderen Fans – wie man heute sagt – der Musik von Wagner. Es ist ja bekannt, dass zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die meisten Siegfrieds, die im deutschen Sprachraum lebten, jüdische Abstammung hatten. Die nannten ihre Kinder zu Ehren von Wagners Opernhelden, und Wagner war für die deutschen Juden

*Gustav Mahler, 1860-1911 (Kohut, 1892).*



*Richard Wagner, 1813-1883 (Franz Seraph Hanfstaengl, 1871).*





damals nicht ein Antisemit, der eine sehr problematische Weltanschauung mit seinen Opern verwirklichte, sondern der Protagonist der deutschen nationalen Musik.

**AvM:** Aber ist es altmodisch zu sagen, dass vielleicht noch mehr dahintersteckt als allein der Wunsch, dazuzugehören zur deutschen Nation, nämlich insofern mehr, als vielleicht auch doch eine Wesensverwandtschaft vorliegt?

**JN** (denkt nach): Schwer zu sagen. Ich bin sowieso immer sehr vorsichtig, wenn man so über Wesen spricht, wiewohl es natürlich solche gewissen Konstanten in der Geschichte der Kulturen gibt, aber trotzdem sind es so viele verschiedene Facetten. Wenn man auch das heutige Judentum anschaut, ist es sehr schwierig, etwas auszumachen, was wirklich absolut alle verbindet, und es gibt so viele verschiedene Richtungen, so viele verschiedene Meinungen, so viele verschiedene Lebensweisen. Da bin ich wirklich etwas vorsichtig. Wesensverwandtschaft meinst Du jetzt speziell zwischen dem Judentum und Wagners Weltanschauung oder was?

**AvM:** Nein, mit Wesen meine ich etwas anderes. Wenn man mal etwas als ein Wesen, welches vielleicht für die Deutschen besonders typisch ist, ansieht, nämlich einerseits diese Zerrissenheit, andererseits das Romantische, auch das Gemütvolle und zugleich Selbstreflexive, dann finde ich, dass z.B. so ein Komponist wie Mahler das fast mehr verstanden hat als Wagner selbst. Er bringt es so derartig auf den Punkt, ist auch seinerseits so fasziniert von deutscher Literatur wie übrigens Schönberg auch, der von Schiller und Wilhelm Hauff fasziniert war, so dass man doch auf den Gedanken kommen könnte, hier hat das eine Volk das andere Volk wirklich sehr gut verstanden. Aber es ist asymmetrisch; die Deutschen haben die Juden nicht so gut verstanden. Aber man hat den Eindruck, dass da doch so etwas wie eine – das ist ein altmodischer Begriff – Wesensverwandtschaft von den Juden empfunden worden ist. Ich glaube, dass viele Juden dann im Dritten Reich auch deswegen lange Zeit geglaubt haben, es wird schon nicht so schlimm kommen, weil sie dachten, wir sind doch eigentlich den Deutschen so nah und ähnlich, das wird nicht schiefgehen. Und irgendetwas, was ich als Wesensverwandtschaft ansehe, ist doch wohl wirklich da; es ist nur so schwer zu greifen.

**JN:** Also ich glaube, ich beginne ein bisschen, Deinen Gedanken zu verstehen. Auf alle Fälle, denke ich, gibt es

schon eine gewisse Wesensverwandtschaft, insofern, als die Deutschen ja nicht zufällig so sprichwörtlich Volk der Denker und Dichter sind, d.h. durch eine gewisse geistige Abgehobenheit gekennzeichnet werden. Es ist wirklich kein Volk, das durch Pragmatismus, durch Verbundenheit mit dem praktischen Leben aufgefallen ist. Das deutsche Denken, wenn man das überhaupt so nennen sollte, ist relativ abstrakt, und das gilt für das Judentum – glaube ich – wohl auch, also durch sehr viele Träume und Visionen geprägt zu sein. Es ist wiederum nicht unbedingt dieser Pragmatismus, der z. B. den amerikanischen Charakter oder auch den russischen Charakter prägt.

**AvM:** Und beide Völker waren lange Zeit ohne die politische Stabilität, die ein von ihnen beherrschtes Territorium hätte bieten können. Die Deutschen haben lange Zeit zwar bestimmte Regionen besiedelt, aber sie waren nicht wirklich Herr darüber; im Dreißigjährigen Krieg waren sie furchtbaren äußeren Übergriffen ausgesetzt.

**JN:** Mag sein, ja.



*Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847.  
(Aquarell von James Warren Child, 1830).*

**AvM:** Mir ist noch etwas aufgefallen. Und zwar habe ich von einem unserer Seniorstudenten Lexikonartikel des 19. Jahrhunderts zugeschickt bekommen, und zwar unter anderem einen Artikel im 21. Band der *Allgemeinen Deutschen Biographie* aus dem Jahr 1885 über Felix Mendelssohn Bartholdy. Dieser Artikel ist sehr ausführlich, also auch mit einer Liebe zum Detail geschrieben. Und ebenso interessant ist, wer dieser Autor ist, nämlich einer der bedeutendsten Goetheforscher des 19. Jahrhunderts: Gustav v. Loeper. Das heißt, wenn so jemand, der zum Kernbereich deutscher Literatur forscht, dann auch einen Artikel über Mendelssohn schreibt, sagt dies etwas aus, nämlich wie sehr Mendelssohn hier als Teil der deutschen Kulturgeschichte begriffen wurde. In die gleiche Richtung, und zwar über das Judentum in Deutschland insgesamt, weist der Artikel ›Juden‹ im 1866 erschienenen 8. Band der 11. Auflage des *Conversations=Lexikons*, während wiederum im 15. Band derselben Auflage wie auch in deren 2. Supplementband zwei zumindest in dieser Hinsicht kritische Artikel über Richard Wagner zu finden sind.

**JN:** Ich kann das sehr gut nachvollziehen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hat sich auch die Vorstellung, was eigentlich deutsch ist, gewissermaßen gewandelt. Ich glaube, dass es schon eine starke Wesensverwandtschaft zwischen Felix Mendelssohn und Goethe gab, und in der Weltanschauung war auch vieles, was sie teilten. Ich habe übrigens vor kurzem einen Text geschrieben über Felix Mendelssohns deutsch-jüdische und christlich-jüdische Identität, weil ich glaube, Mendelssohn verkörpert wirklich sehr stark, was Du gerade jetzt meinst, diese Wesensverwandtschaft zwischen Deutschtum und Judentum. Aber ich glaube, im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff des ›Deutschen‹ sehr stark beeinflusst auch durch Ideologien. Ich meine, dass Wagner und auch Liszt in diesem Text von 1883 die Vorwürfe speziell an Musiker wie Mendelssohn erhoben, dass nämlich Juden nichts Neues kreierte hätten und dass sie sozusagen am deutschen Wesen vorbeikomponierten. Das ist ja eigentlich eine Auffassung, die erst sich gegen Mitte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat im Zusammenhang mit dem Gedanken des Fortschritts überhaupt in der Musik, dass man das überhaupt als etwas Nutzenswertes betrachtete. Wahrscheinlich kam das auch durch den Einfluss von Hegel, ja, die Entwicklung des Geistes.

**AvM:** Da gibt es dieses sehr interessante Buch von Melanie Kleinschmidt...

**JN:** ...*Der hebräische Kunstgeschmack*; ja, genau.

**AvM:** Kleinschmidt hat das Fortschrittsdenken des späteren 19. Jahrhunderts und dessen Konsequenzen für das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden geistesgeschichtlich sehr schön nachgezeichnet.

**JN:** Zu Lebzeiten wurde Mendelssohn hingegen als Inbegriff der deutschen Musik bezeichnet, als einer, der integrative Fähigkeiten besaß. Doch später wurde er sozusagen geradezu als undeutsch betrachtet, nur weil er keine Revolutionen in der Musik angestoßen hat...

**AvM:** ...und weil sich das Selbstverständnis der Deutschen gewandelt hat, und zwar immer mehr in Richtung von Ideologie und Revolution. Wieder mal haben sich die Deutschen selbst schlecht verstanden, denn nichts passt schlechter zu ihnen als Ideologie und Revolution. Sie sind anfällig für beides, immer wieder, aber mit dem, was ihnen eigentlich wirklich wichtig ist, nämlich Wirtschaft, Kultur und Wissenschaft, hat beides wenig zu tun.

**JN:** Ja, und ich glaube, dass der Fortschritts- und Revolutionsgedanke die Entwicklung der Musik in Deutschland noch ziemlich lange geprägt hat, im Prinzip bis vor kurzem. Ich meine, die ganze Entwicklung der Neuen Musik in Deutschland in der Nachkriegszeit ist immer noch von diesem Fortschrittsgedanken geprägt: Wertvoll ist nur, was neu ist – was wirklich alles Alte ziemlich niedermacht.

**AvM:** Es gibt ja dann auch von Pierre Boulez diesen Aufsatz, *Schönberg est mort, Schönberg ist tot*. Dahinter steckt auch dieser Fortschrittsgedanke. Zwar war Boulez kein deutscher Komponist, aber sein Wirken ist durchaus auch in diesem deutschen Kontext der Nachkriegszeit zu begreifen.

**JN:** Ja, aber ich meine, dieser Kontext war ja auch durch die Äußerung von Schönberg, seine Zwölftonmethode würde die Dominanz der deutschen Musik für hundert Jahre sichern, vorbereitet, er habe also jetzt etwas erfunden, was die Deutschen so richtig dann zum musikalischen Weltmeister macht (lacht).

**AvM:** Stimmt. So wäre aber auch hier wieder eine Gemeinsamkeit zwischen Deutschen und Juden benannt. Kommen wir aber nochmal zu Liszts interkulturellem Musikverständnis. Du hast eine CD eingespielt von Juliusz Wolfsohn, mit Werken von Liszt. Wie stand Wolfsohn zu Liszt und wie ist es zu dieser CD gekommen?

**JN:** Ich hatte mich dieser musikalischen Verwandtschaft zwischen der Musik der Zigeuner und der Musik der

Juden in Südosteuropa gewidmet, also diesem Konglomerat, über das wir schon gesprochen haben; und es gibt da wirklich sowohl eine stilistische Verwandtschaft zwischen der Musik von Wolfsohn und Liszt, als auch eine persönliche Verbindung. Wolfsohn war Schüler von Theodor Leschetizky, somit auch eine Art Enkelschüler von Liszt, und er hat als Pianist auch Liszts Werke selbst aufgeführt. In seinen eigenen Kompositionen hat er zudem dezidiert Bezug genommen auf Liszts Schaffen; unter anderem habe ich eine *Jüdische Rhapsodie* aufgenommen, die sowohl in ihrer formalen Grundlage als auch hinsichtlich der pianistischen Mittel wirklich ganz in dieser Tradition zu sehen ist.

**AvM:** Du meinst die *Ungarischen Rhapsodien*, auch mit dieser Zweiteiligkeit...

**JN:** ...genau, mit dieser Zweiteiligkeit, mit dieser sogenannten Doina-Form. Wolfsohn versucht zudem, mit pianistischen Mitteln den Klang von Zimbeln zu imitieren.

**AvM:** Das ist aufschlußreich. Wann hat Wolfsohn gelebt und wo?

**JN:** Er wurde 1880 in Warschau geboren, übrigens in einer Familie, die sehr eng mit der zionistischen Bewegung verbunden war. Sein Onkel war David Wolfsohn, der auch die Fahne von Israel entworfen hat. David Wolfsohn war übrigens ein persönlicher Freund von Theodor Herzl, und dann auch der gesetzliche Betreuer, also der Vormund von dessen Kindern, als Herzl gestorben ist, im jungen Alter. Also die Familie Wolfsohn war sehr involviert in die zionistische Bewegung, und Juliusz Wolfsohn hat in Warschau, in Moskau und dann in Paris studiert und ist dann schließlich nach Wien gekommen, um bei Leschetizky zu studieren und ist dort geblieben dann für viele Jahre, bis 1939. Nach dem ›Anschluss‹ hat er es geschafft, nach Amerika zu fliehen und ist aber dort wirklich völlig verarmt...

**AvM:** ...wie ja sehr viele deutsche bzw. deutsch-jüdische Emigranten.

**JN:** Er konnte dort überhaupt keinen Kontakt finden und ist relativ bald darauf gestorben.

**AvM:** Das ist ja auch wieder ein ganz wesentlicher Punkt. Wahrscheinlich gibt es keinen Kontinent und vielleicht auch sogar doch auch kein Land, in dem Juden so stark verwurzelt waren wie in Europa und speziell eben in Deutschland und Österreich. Ihnen war das Herz herausgerissen, als sie dann in Amerika gewesen sind. Sie haben darunter gelitten – furchtbar!



Juliusz Wolfsohn, 1880-1944, (Georg Fayer, 1930).

**JN:** Diese Geschichten kennt man sehr gut. Ein bisschen konnte ich das jetzt in den letzten Monaten selbst persönlich nachvollziehen. Ich habe während meines Aufenthalts in Israel Deutschland schon ziemlich vermisst, habe gemerkt, dass ich wahrscheinlich auch jetzt so sehr deutsch geworden bin (lacht).

**AvM:** Auch wenn es in meinem Fall durch die jüngere Geschichte schwieriger ist, eine positive Haltung zu Deutschland zu entwickeln, so ist es mir dennoch ein bisschen ähnlich so gegangen, als ich in Amerika war. Dort, wo ich ein halbes Jahr war, habe ich gemerkt, wie europäisch ich bin, und auch wie deutsch ich bin. Und dies betrifft vor allem die Kultur und die Wissenschaft, aber auch das Wirtschaftsverständnis.

**JN:** Ja, und es betrifft auch die Mentalität. Ich finde, die Art, miteinander umzugehen, ist sehr speziell in verschiedenen Ländern, und mich persönlich spricht es schon sehr an, wie diese Art, miteinander umzugehen, hier gepflegt wird.



**AvM:** Hoffen wir, dass es so bleibt.

**JN (lacht):** Es bleibt uns nichts Anderes übrig, als zu hoffen. Ja, aber vielleicht zurück zu Liszt. Wir haben ja viel über den in großen Teilen antisemitischen Text gesprochen; aber ich glaube, das Judentum bzw. Begegnungen mit Juden spielten ja in Liszts Biographie immer wieder eine Rolle. Ich weiß nicht, ob Du diese Geschichte kennst von Liszts Heimat und von seinem ersten Klavier, die ja auch in der Literatur beschrieben wird, wobei sie – glaube ich – nicht so allgemein bekannt ist. Sein Vater war ja nicht reich genug, um ihm ein Klavier zu kaufen. Er hatte also zuhause kein Instrument, aber er hatte wohl schon deutlich gezeigt, dass er sich für Musik interessierte, und als er sieben Jahre wurde, an seinem Geburtstag, ist der Vater mit ihm in das Nachbardorf gefahren – sie lebten in Raiding –, und zwar ein paar Kilometer nach Lackenbach, das auch im Burgenland – so heißt dieses Gebiet – liegt. Das Burgenland war übrigens ein sehr wichtiges jüdisches Zentrum, da sind sieben bedeutende jüdische Gemeinden in diesem relativ kleinen Gebiet, und speziell in Lackenbach waren etwa zwei Drittel der Bevölkerung jüdisch. Der Vater von Liszt hatte geschäftliche Beziehungen zu einem reichen jüdischen Geschäftsmann namens Ruben Hirschler, und dieser Hirschler hatte kurz vorher ein neues Klavier aus Wien bekommen, er hat nämlich seine Töchter Klavier lernen lassen. Das Geschenk für den jungen Liszt sollte sein, dass er den Klang des Klaviers hört; und dann kamen sie da an und eine Tochter hat Klavier gespielt und der Knabe war – so jedenfalls die Erzählung, man weiß natürlich nicht, wie viel historische Wahrheit solche Geschichten haben, aber so ist es zumindest überliefert – der Knabe geriet also völlig außer sich, ist in Tränen ausgebrochen und war völlig aufgelöst durch diese Klänge, die ihn so bewegten. Und dieser Geschäftsmann, Ruben Hirschler, hat das gesehen und hat ihm spontan das Klavier geschenkt, und dadurch ist wohl eine enge freundschaftliche Verbindung entstanden, so dass der Vater von Liszt mit ihm sehr oft zu Hirschler zu Besuch gekommen ist, sie haben sogar dort auch übernachtet, haben wirklich ein sehr intensives Verhältnis entwickelt.

**AvM:** Aber dann bleibt es doch umso mehr rätselhaft, wie dann der erwachsene Liszt dann so...

**JN (unterbricht):** Das kann man eigentlich überhaupt nicht verstehen. Man kann immer spekulieren, wie so ein Text entstanden ist, welche Rolle Liszt dabei gespielt hat, aber ich kann mir schwer vorstellen, dass Liszt überhaupt nicht von dem Text wusste, dass er ihn nicht gelesen hat – es ist alles nicht plausibel. Offensichtlich waren in sei-

nem Empfinden die Begegnungen mit realen Juden, die er wie auch ihre Musik durchaus schätzte, und diese völlig abstrakten, weltfremden und realitätsfremden Gedanken – irgendwelche Theorien, völlig Abstruses, Idiotisches – etwas parallel Existierendes...

**AvM:** ...eine Parallelwelt...

**JN:** ...eine Parallelwelt, genau. Es gibt ja noch eine andere Geschichte, auch sehr interessant: In den 1870er Jahren war er ja in Budapest in dieser neuen Großen Synagoge, da er das Gebäude kennenlernen wollte. Er hat den Oberkantor dieser Synagoge getroffen, Moritz Friedmann, ein bedeutender Kantor und Komponist der jüdischen liturgischen Musik. Sie waren im Gespräch und Liszt hat selbst den Wunsch geäußert, Friedmanns Kompositionen zu hören. Friedmann hat dann in einem privaten Kreis mehrere Gesänge – von ihm für die Liturgie, für die Synagoge komponiert – aufgeführt, und Liszt war wohl sehr begeistert, hat ihm das sogar schriftlich bestätigt. Das also sind solche Begebenheiten, die man sich im Fall von Wagner überhaupt nicht vorstellen kann. Kann man sich vorstellen, dass Wagner in eine Synagoge geht und sich mit dem Kantor unterhält und seine Musik hören will? – Völlig absurd, völlig ausgeschlossen. In Liszts Leben sehen wir hingegen immer wieder solche Begebenheiten, so auch, wie er über Salomon Sulzer schreibt, sie waren ja wirklich befreundet, sind einander oft begegnet. Sulzer war sowieso nicht nur Kantor, sondern ein ausgezeichnete Sänger, hat Schubert-Lieder gesungen und wohl sehr schön. Also das sind schon wirklich Sachen, die zu dem Bild von Liszt als Antisemiten überhaupt nicht passen.

**AvM:** Jetzt könnte man ja daher zu folgendem Schluss kommen: Na gut, wenn Juden und Deutsche, eben auch Juden und Ungarn deutscher Herkunft, sich gut verstehen, lassen wir am besten mal alles Abstrakte, Ideologische weg und dann wird das schon gehen. Glaubst du, dass das geht? – Ich nicht, denn ich glaube, dass in beiden Völkern schon irgendwie ein Hang besteht, sich von dem jeweils anderen Volk eine abstrakte Vorstellung zu machen. Weil das aber so ist, weil das vielleicht auch wirklich zum Wesen gerade dieser beiden Völker gehört, kann eine Lösung, glaube ich, nur darin bestehen, dieses Abstrakte in etwas Positives zu wenden. Aber hierfür genügt es nicht, dass man das, was bisher durch Abstraktion negativ konnotiert worden ist, nun eben positiv konnotiert. Ich glaube nicht, dass man beiden Völkern diesen Hang zum Abstrakten oder auch zum über das Pragmatische, Realistische Hinausgehenden abgewöhnen kann, vielleicht auch abgewöhnen sollte.

**JN:** Das kann man bestimmt sowieso nicht, willkürlich abgewöhnen...

**AvM:** ...genau, das wäre ja dann vielleicht auch das Ende von allem Artifizialen, von allem Kunstvermögen.

**JN:** Ja klar, und ich denke, es ist auch nicht zufällig, dass die Deutschen und Juden auch im künstlerischen und wissenschaftlichen Bereich in den letzten zweihundert Jahren – oder vorher schon bei den Deutschen – wirklich so einen unglaublichen Beitrag geleistet haben. Dennoch glaube ich, dass dieses Abstrakte immer Gefahren birgt. Dichter und Denker sind sehr gefährlich (lacht). Ich musste gerade an einen Text aus den 1990er Jahren denken; da hat ein schwedischer Wissenschaftler an seinen israelischen Kollegen geschrieben, kurz nach dem Osloer Abkommen zur Beilegung des Nahostkonflikts zwischen Israelis und Palästinensern, und er hat gerade über dieses Thema geschrieben. Er meinte, dass in jedem Volk diejenige Schicht von Menschen sehr wichtig ist, die ganz praktische Verbindungen zum Boden haben, sozusagen Bodenständigkeit. Er meinte, das sind in vielen Ländern Bauern, Handwerker, die wirklich etwas Praktisches machen, und er meinte, bei den Juden und auch bei den Israelis gibt es solche nicht, die wirklich eine solche Verbindung zum Boden, die Bodenständigkeit haben. Er meinte, es gibt so viele Schwärmereien, und kam zu dem Schluss, dieses Oslo-Abkommen sei auch so eine gefährliche Schwärmerei, die sehr schlecht enden wird. Das war natürlich eine prophetische Aussage, die sich dann auch leider bewahrheitete, aber ich glaube schon, dieses abstrakte Denken, diese Schwärmerei, hat so ein gewisses Gefahrenpotential.

**AvM:** Es gab wohl schon in den Zwanzigerjahren, auch innerhalb der europäischen Juden, hierüber eine Diskussion; dies habe ich jedenfalls dem achten Kapitel des Buches *Was ist Deutsch? Eine Nation auf der Suche nach sich selbst* von Dieter Borchmeyer entnommen. Das ist ein sehr umfangreiches Kapitel, und dort sind sehr viele Belege über das deutsch-jüdische Zusammenleben in den Zwanzigerjahren, also noch vor dem Holocaust, und auch im späten 19. Jahrhundert zu finden. Da ist auch zu lesen, dass manche Juden selbst es als ein Defizit angesehen haben, dass man sie immer nur mit städtischem Leben in Verbindung bringen kann, also mit Wirtschaft und Wissenschaft, aber nie mit ländlichem Leben, also mit pragmatischem Leben. Wahrscheinlich ist auf diese Selbstkritik dann zurückzuführen, dass die Juden dann in Israel ein ganz besonderes Schwergewicht eben auf diese pragmatische Ebene gelegt haben, indem sie so eine vernünftige Landwirtschaft

in Gang gesetzt haben, Bewässerungstechnologie und so etwas, das war enorm wichtig. In dieser Hinsicht hat der schwedische Wissenschaftler nicht recht.

**JN:** Das war eigentlich in der zionistischen Bewegung von Anfang an wichtig; eigentlich noch, bevor der politische Zionismus sich richtig entwickelte, wurden die Besiedlung und Bewirtschaftung des Landes, die Entwicklung der Landwirtschaft vorrangig, das stand ja im Mittelpunkt auch des Siedlungswerks der Juden in Palästina, es gab sogar eine ganze Philosophie von Aaron David Gordon – die ›Erlösung durch Arbeit‹ hat er das genannt –, also sozusagen eine Verklärung der physischen Arbeit auf dem Lande, natürlich auf dem eigenen Land, was den Juden eigentlich in der Diaspora in der Regel verwehrt war. Das konnten sie nie, weil sie ja überall diskriminiert wurden in dieser Hinsicht, und es sind ja viele Juden, die nach Palästina gegangen sind, gestorben, weil das Land in so einem schrecklichen Zustand war, durch Krankheiten, durch schwere Lebensbedingungen, und sie haben sich eben nicht in den wenigen Städten niedergelassen, sondern versuchten, neue Siedlungen quasi mitten im Nirgendwo zu gründen.

**AvM:** Ich glaube, wenn man sich das klarmacht, sieht man auch, was bei Liszts Bild von den Juden fehlt. Er sieht Juden, ebenso wie die Zigeuner, rein als ein kulturelles Phänomen und völlig ohne den Bezug zu sonstiger Lebenspraxis. Das ist ein Defizit seines Textes, welches man ihm allerdings wohl kaum vorwerfen kann; denn viele haben dies ebenso gesehen. Aber der ausschließlich kulturelle Blick konnte natürlich auch die Vorstellung befördern, dass die Juden einseitigtätig seien, dass sie an all dem anderen, was für das Fortkommen einer Volkswirtschaft wichtig ist, nicht genügend beteiligt sind. Das stimmte allerdings teilweise insofern nicht, als sie in der Wirtschaft und im Finanzwesen sehr wohl beteiligt waren, worüber man, finde ich, auch gar nicht immer so negativ schreiben sollte; denn diese Beteiligung ist eigentlich gut, und auch das wirtschaftliche Konkurrenzprinzip ist eigentlich ein sehr wichtiges, ja ein konstruktives Prinzip. Es wäre völlig falsch, erneut – wie es ja auch manche linksgerichteten Gruppierungen vertreten – das Konkurrenzprinzip bzw. auch eine Konkurrenzgemeinschaft – das ist ja das, was Juden und Deutsche vielleicht besonders prägte – insgesamt in Misskredit zu bringen, weil man es als ›kapitalistisch‹ oder weiß nicht was ansieht. Doch Konkurrenzprinzip und Konkurrenzgemeinschaften sind etwas sehr Wichtiges, weil sich alle mehr anstrengen. Wagner hingegen hat darin nur etwas Negatives gesehen; er hat sogar zugegeben, dass die Juden sozusagen ›zu früh‹ in

## Liszt und die jüdische Musik

die Geschichte der Deutschen eingetreten und die Deutschen dafür noch nicht reif gewesen seien. Damit meinte er diese Konkurrenz. Doch nach dem Zweiten Weltkrieg ist es eigentlich einer der positiven Aspekte, dass nämlich Juden jetzt auch den Bereich des Pragmatischen noch viel weiter ausgedehnt haben, dadurch auch jetzt ein eigenes Land haben und ein eigenes Militär. Gleichwohl glaube ich, dass aber genau dies es ist, womit die Deutschen jetzt am schlechtesten zurechtkommen. Wenn die Deutschen die Vergangenheit bewältigen, dann tun sie das immer so, dass sie noch so eine gewisse Schuld und Fürsorge empfinden. Womit sie aber nicht zurechtkommen, dass die Juden eben nicht nur Moses Mendelssohn, Felix und Fanny Mendelssohn Bartholdy, Gustav Mahler, Albert Einstein und Arnold Schönberg hervorgebracht haben, sondern eben auch Mosche Dayan...

**JN:** ...das ist ein sehr wichtiges und sehr großes Thema und ich weiß nicht, ob wir das heute noch aufmachen können...

**AvM:** ...nein, nein, das können wir heute nicht mehr; aber daran sieht man, wo auch bei Liszt wie bei vielen anderen durch die einseitig kulturelle Perspektive etwas fehlt.

**JN:** Aber was Du meinst mit den fehlenden Kenntnissen über die jüdische Lebenspraxis: Ich denke, dass das,

was wir in diesen Schriften allesamt lesen, nur Gerüchte sind; darüber kann man heute nicht ernsthaft diskutieren, weil in der Praxis die Juden in den meisten Ländern Europas keinen Bodenbesitz haben durften, also auch nicht auf dem Land arbeiten konnten. Es gab gleichwohl z. B. in Osteuropa massenhaft jüdisches Proletariat, viele Fabriken hatten jüdische Arbeiter beschäftigt, und es gab ja auch jüdische Arbeiterparteien und Arbeiterbewegungen. Es stimmt also überhaupt nicht, dass die Juden nur alle irgendwelche Kapitalisten und Ausbeuter waren (lacht), das ist wirklich absoluter Unsinn; die Wirklichkeit war wirklich sehr komplex und sehr vielfältig und hatte viele verschiedene Facetten.

**AvM:** Einverstanden – und mir stellt sich die Frage daher noch vermehrt, nämlich was in der einseitig kulturellen Perspektive auf die Juden fehlt, was also auch im Bild Liszts von den Juden fehlt. Natürlich konnte er nicht alles einbeziehen; aber diese Frage, nämlich was ein Volk bzw. eine Volksgruppe zur volkswirtschaftlichen Praxis beiträgt, diese Frage umgeht er ja generell in seinem Buch. Dabei war der Beitrag von Juden zur Volkswirtschaft in Preußen und anderen Regionen Deutschlands erheblich.

<sup>1</sup> Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, dtsh. bearbeitet von Peter Cornelius, Pest 1861, S. 66.





## Églogue – eine Hirtenweise? Zur Verbindung von Musik und Literatur in Liszts Klavierstück Églogue

Esther Schmitz-Gundlach

Franz Liszt, belesen in der Literatur der französischen und deutschen Romantik wie der Weltliteratur insgesamt, fordert zur Erneuerung der Musik bereits 1835 im Nachtrag seiner Schrift *Zur Situation der Künstler* die Vereinigung von Musik und Poesie.<sup>1</sup>

Seine Konzeption der Programmusik weist literarischen Vorlagen zum einen die Funktion zu, dem musikalisch mehr oder weniger Vorgebildeten den Zugang zur Musik zu erleichtern; es sei »nicht lächerlich, wie man so häufig zu sagen beliebt, wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige Skizze seines Werkes angibt, wenn er sagt, was er beabsichtigt, und, ohne in kindische Erklärungen und kleinliche Details zu verfallen, die grundlegende Idee seiner Komposition ausspricht.«<sup>2</sup> Inwieweit aber dient die »geistige Skizze« dem Komponisten selbst als Quelle der Inspiration? Wie wirkt sie sich auf Formgebung und Gestaltung einer Komposition aus? Dies soll am Beispiel von Liszts Klavierstück *Églogue* untersucht werden.

### Zur Entstehung von *Églogue*

*Églogue*, das an 7. Stelle der in den *Années de Pèlerinage/Suisse* gesammelten Stücke steht, trägt schon im Titel einen Bezug zur Literatur. Es zählt nicht zu den Stücken, die Liszt nach den früheren Versionen aus dem *Album d'un Voyageur* für die Herausgabe des ersten Bands der *Années de Pèlerinage* überarbeitete, sondern erschien dort 1855 erstmals im Druck. Biographisch und ästhetisch ist es in der Zeit der Entstehung der anderen Stücke, die Liszt in Zusammenhang mit seinen Schweizer Aufenthalten um 1835 komponierte, zu verorten. Der Zeitpunkt der Entstehung wird mit 1835 bzw. 1836<sup>3</sup> angegeben. Aus dieser Zeit sind nicht viele Quellen, die

der Untersuchung dienen könnten, überliefert. Im Vorwort des ersten Bands der *Années de Pèlerinage*, Neue Liszt-Ausgabe, findet sich der Hinweis, *Églogue* sei »die Bearbeitung eines Schweizer Hirtenliedes (ranz de chèvre)«<sup>4</sup>. Dennoch ist bisher nicht klar, welche Schweizer Vorlage Liszt hier einfließen ließ, während die zu anderen Stücken verwendeten Original-Vorlagen z. T. schon in der sog. Carl-Alexander-Ausgabe von 1916 genannt werden<sup>5</sup>; die musikalischen Vorlagen der *Fleurs mélodiques des Alpes*, des zweiten Teils des *Album d'un voyageur*, sind bis auf einen Fall geklärt.<sup>6</sup> Auf die Sammlung von Schweizer Kühreihen und alten Volksliedern<sup>7</sup> sowie *Les délices de la Suisse ou Choix de ranz des vaches*<sup>8</sup> geht *Églogue* nicht zurück. Frühe Betrachtungen des Stücks führen im Fall von Lina Ramann und Walter Rüschi<sup>9</sup> nicht weiter. Stilistisch ist es eher in den 1850er Jahren anzusiedeln, da es erstmals 1855 im ersten Band der *Années de Pèlerinage* veröffentlicht und dafür wahrscheinlich von Liszt überarbeitet und seinem Vorsatz eines im Vergleich zu Stücken aus den 1830er Jahren vereinfachten Klaviersatz angepasst worden ist.<sup>10</sup> Dafür spricht ein vergleichender Blick auf den Stil der Stücke aus dem *Album d'un Voyageur*. Vermutlich hat es also aus der Zeit um 1835 eine erste Version des Stücks gegeben, die im *Album d'un Voyageur* keine Berücksichtigung gefunden hat. Eventuell existierte vor Erscheinen der *Années de Pèlerinage* bereits eine Abschrift – Hans von Bülow erwähnt in einem Brief an Liszt vom 12.12.1853, also vor Erscheinen der *Années de Pèlerinage* bei Schott, ein Stück mit dem Titel *Églogue*<sup>11</sup>. In den im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar zugänglichen Skizzenbüchern Liszts, in denen Notizen aus den in Frage kommenden Zeiträumen enthalten sind, findet

sich allerdings kein Hinweis auf *Églogue*, weder auf eine frühe, noch auf eine überarbeitete Version.<sup>12</sup>

Es findet sich zudem kein Beleg für die denkbare Annahme, das Stück könnte erst vor Herausgabe des ersten Bands der *Années de Pèlerinage*, also zu Beginn der 1850er Jahre, neu entstanden sein.<sup>13</sup> Dies wird für *Orage* vermutet<sup>14</sup>. Auch weitere Aufenthalte Liszts in der Schweiz<sup>15</sup> nach 1836 scheinen nicht auf eine mögliche spätere Entstehung des Stücks hinzuweisen.

### Zur Verbindung von Musik und Dichtung I: Von Form und Themen der Eklogen Vergils...

Liszt gibt dem Stück den französischen Titel »*Églogue*«, in deutscher Ausgabe »*Hirtenweise*«. Das Klavierstück erhält die Bezeichnung einer lyrischen Gattung, die auf die bukolische Dichtung Theokrits (Idyllen) und Vergils (Eklogen) zurückgeht und stellt so zunächst dem Titel nach ein Beispiel dafür dar, nach Inspiration in antiker Dichtung zu suchen. Dies deckt sich mit der Bewunderung Liszts für die Antike, die Ausführungen seiner Schrift *Zur Situation der Künstler* aus dem Jahr 1835 zu entnehmen ist.<sup>16</sup>

Über eine bloße Betitelung geht Liszt aber hinaus: *Églogue* weist sowohl von der Form wie von Themen Parallelen zum Aufbau von Eklogen auf. Die Eklogen Vergils gliedern sich formal in einen einleitenden Teil, einen Hauptteil, der in sich unterschiedlich aufgebaut sein kann, sowie einen Schlussteil (z. B. in Vergils fünfter Ekloge: Vorbereitung – Lied – Zwischengespräch – Lied – Schluss).<sup>17</sup> Zudem ist für Liszts Stück der mögliche Aufbau in Form von Wechselgesängen (bis hin zum Wettgesang in der 7. Ekloge<sup>18</sup>) als strukturelles Merkmal von Bedeutung, wobei die Personen bzw. singenden Hirten entgegengesetzte Temperamente darstellen können.<sup>19</sup> Eine ähnlich dialogische Struktur, umrahmt von einem prologartigen Beginn und einem epilogartigen Schluss, findet sich in der reihenden Form des Stücks.

Die bukolische Dichtung weist insgesamt eine Nähe zur Musik auf – Michael von Albrecht nennt Vergils Eklogen »ein bis ins letzte durchgefeiltes und durchkalkuliertes Stück Wortmusik«<sup>20</sup> – die sich nicht nur darin niederschlägt, dass Musik eine zentrale Rolle zukommt, wie durch singende Hirten oder in der verzaubernden Wirkung des Gesangs in der 8. Ekloge<sup>21</sup>, sondern auch, indem sprachlich mit musikalischen Andeutungen gespielt wird.<sup>22</sup> Inhaltlich befassen sich die Eklogen mit den Themenfeldern Natur, Hirtenleben, Musik, Dichtung über Dichtung (die Eklogen beziehen sich u. a. auf Theokrit), Liebe, Gesellschaft, Religion, Zeitgeschichte bis hin zur Weltgeschichte.<sup>23</sup> Weitere Merkmale buko-

lischer Dichtung sind ihre Schlichtheit und die Berufung auf volkstümliche Wurzeln. Auch darin lässt das Stück Parallelen erkennen. Kennzeichnend bei Vergil ist zudem, dass der Schluss der Eklogen häufig inhaltlich offen bleibt.<sup>24</sup>

Stilistisch sind Überschneidungen des Stücks mit Merkmalen der Eklogen Vergils bis in Feinheiten festzustellen: Motivik und Verarbeitung sind als schlicht zu bezeichnen und von Reihung und Wiederholung geprägt, das motivische Material lässt an verschiedene Charaktere denken: Motiv A (T6/7) ist eher gesanglich, das Motiv B (T26-28) rhythmisch akzentuiert. In Verbindung mit der Vorliebe Vergils für offene Schlüsse fallen das Abreißen der Melodie in *Trio* sowie nach der Fermate der epilogartige Schluss auf, der einen deklamatorischen Charakter hat und im Aufgreifen des Achtelmotivs aus A das Stück noch einmal zusammenzufassen scheint.

Der Beginn der achten Ekloge Vergils berührt inhaltlich in Einleitung und Beginn der Rede des Damon einen ganz ähnlichen Themenkomplex wie das von Liszt gewählte Zitat Byrons, indem die Handlung in der Zeit des Tagesanbruchs und somit dem Erwachen des Lebens angelegt wird. Bei Vergil wird dies allerdings gebrochen durch die Ankündigung einer Klage und des Todes.<sup>25</sup>

### Zur Verbindung von Musik und Dichtung II: ...zum Wahrnehmen und Skizzieren Schweizer Umgebung durch Byrons Childe Harold...

Liszt stellt *Églogue* ein Zitat aus *Childe Harold's Pilgrimage* des englischen Romantikers Lord Byron (1788-1824) voran. *Childe Harold* erschien 1818/19 in französischer Übersetzung (*Le Pèlerinage de Childe Harold*) und beeinflusste die französische Romantik aufgrund seiner Naturschilderungen und Ironie stark.<sup>26</sup> Liszt verknüpft den auf die Antike zurückgehenden Titel seines Stücks und den daraus hervorgehenden Kontext mit einem Auszug aus einem Werk, das ein Beispiel für die zu der Zeit beliebte Reiseliteratur ist.

Der von Liszt gewählte, *Églogue* vorangestellte Auszug entstammt der 98. Strophe des 3. Gesangs, der die Reise des Helden durch die Schweiz thematisiert. Das Zitat evoziert die Stimmung des Morgengrauens, des heraufziehenden Tages in der Natur. Der Morgen steht personifiziert für das erwachende Leben, der bei Byron, im Gegensatz zur schon erwähnten 8. Ekloge Vergils, seinen Gegensatz ausklammert: »Und thut, als gab es keinen Todtenkranz«<sup>27</sup>.

Der Blick der romantischen Figur auf den Eindruck von Tageszeit und Natur in diesem Auszug übernimmt hier die Position einer Schnittstelle zwischen dem antiken Vor-

bild der Ekloge und dem Komponisten Liszt: der Leser, der das Zitat des zu dieser Zeit sehr bekannten Werks liest oder wieder liest, ist aufgefordert, diese Perspektive einzunehmen. Das Zitat verlagert den literarischen Schauplatz von der Antike in die Schweiz zu Beginn des 19. Jahrhunderts – die Reise *Childe Harolds* ist um 1811 angesiedelt. Liszt, der die Schweiz 1835 (noch) incognito bereisen konnte und dort eher unter der Beschreibung »Zu enge Blouse, langes unordentliches Haar, eingedrückter Strohhut, wie ein Strick zusammengedrehte Cravatte, für den Augenblick hinkend und gewöhnlich das Dies irae mit angenehmem Wesen trillernd«<sup>28</sup> zu finden war als unter seinem Namen, kommt dort auf seiner Suche nach musikalischer Inspiration erstmals in Kontakt mit einer ursprünglichen, nationalen Musik. Er fügt in seinem Stück den durch die Zitate Vergils und Byrons aufgeworfenen Kontexten: Antike, Hirten, Tageszeit, Natur einen eigenen, musikalischen Schauplatz hinzu, der in der Musik der Hirten wurzelt.

Den Bezug zu Byron – den Blick einer fiktiven, beobachtenden Figur, mit der Liszt sich hörend identifiziert und der auch bei Interpret bzw. Hörer evoziert werden soll – symbolisieren der jeweils auffällige Anfang und Schluss des Stücks. Beide umfassen nur einen kurzen musikalischen Moment, stehen aber für sich. Darauf verweist anfangs der Doppelstrich, mit dem Liszt den Beginn, den oktavierten Einzelton es, vom Stück abtrennt, als sollte dieser Ton für den Eindruck eines Einzelnen stehen, der wiederum symbolisch mit der Überbindung in T<sub>2</sub> in der musikalischen Szenerie aufgeht. Ähnlich lässt sich auch der epilogartige Schluss als Anspielung auf die Perspektive *Childe Harolds* verstehen: der Außenstehende löst sich wieder aus der klanglichen Szenerie heraus, wird sich seiner Eindrücke bewusst und trägt diese – in Übernahme des Achtelmotivs aus Teil A (T<sub>113/114</sub>) – mit sich fort. Wird der Leser bei Byron eingeladen, sich mit der fiktiven Persönlichkeit *Childe Harold* zu identifizieren, indem er deren Blick einnimmt, erfolgt dies bei Liszt sozusagen im Einnehmen und Übernehmen einer auditiven Perspektive.

### Zur Verbindung von Musik und Dichtung III: ...zu Form und Gehalt des Schweizer Kuhreigens

Zu den literarischen Vorlagen, die dem Stück einen erweiterten ästhetischen Horizont verschaffen und Einfluss auf die musikalische Struktur erkennen lassen, tritt ein musikalisches Vorbild: die Form des ursprünglichen Schweizer Kuhreigens. Liszt entfernt sich in der Übertragung auf das Klavier also wahrscheinlich nicht allzu weit von einer Originalvorlage. Ursprünglich hatte der Kuhreigen die Funktion, das Vieh anzulocken, gesungen

oder (im Rahmen der Naturtonreihe auf dem Alp- oder Hirtenhorn) gespielt wurde aber auch spontan zum Ausdruck der Lebensfreude. Er ist Dokument von Archaischem<sup>29</sup> und wird von Liszt in Verbindung mit dem Kontext der Ekloge eingesetzt, um Archaisches, Urzeitliches und Überzeitliches zu symbolisieren, in Verbindung mit Byrons *Childe Harold*, um einen musikalischen Reiseeindruck zu skizzieren.

Laut Definition in der *MGG* weist das Grundmodell des Kuhreigens einen Invokationsteil (bei *Églogue* T<sub>1-26</sub>) bei langsam und rhythmisch frei aufsteigender Melodik im Quintraum unter Umspielung der Quarte – diese kann in ihrer erhöhten Form den 11. Naturton, das sog. Alphorn-Fa meinen – sowie einen damit kontrastierenden Mittelteil (hier T<sub>26-42</sub>), der eine schnellere, bestimmtere Rhythmik aufweist und durch »aneinander gefügte, kurzgliedrige, absteigende, d.h. durch Sequenzen von Terz- oder Dreiklangsmotiven« geprägt ist.<sup>30</sup> Den Schluss bildet »eine Art Abgesang oder Refrain«, der die Anfangsspielfigur aufgreifen kann.<sup>31</sup> Dem Schluss einer Originalvorlage sind bei Liszt wahrscheinlich T<sub>42-56</sub> zuzurechnen, hier erinnern die Viertel der Oberstimme an das »Lobe«-Rufen jedes einzelnen Tieres in vielen ursprünglichen Kuhreigen, das auch im Schlussteil erfolgen konnte<sup>32</sup>, während die Achteltriolen die Bewegung der Glöckchen klangmalerisch verarbeiten. Liszt macht sich dieses Merkmal von Kuhreigen auch am Schluss seines Stücks zunutze und greift das anfängliche Motiv wieder auf. Abweichend von dieser schematisierten Grundform sind viele Abweichungen möglich.

Über die formalen Aspekte hinaus weist auch die musikalische Gestaltung bei Liszt viele Bezüge zum gesungenen Kuhreigen bzw. Jodel auf, beispielsweise spielt der schon erwähnte Beginn des Stücks, der oktavierte Ton es, auf das Überschlagen der Stimme beim Jodel an. Die statisch wirkende Begleitung der Melodie durch weite Akkorde lässt sich wahrscheinlich auf den Appenzeller Jodel zurückführen<sup>33</sup>. Die begleitenden Stimmen singen »eine durchgehend sich gleichbleibende Silbe«, während der Solo-Jodler »in diese inhaltliche Ähnlichkeit und Monotonie der harmonischen Zusammensetzung unserer Jodelgrundformen durch Variieren und Verziern mannigfaltige Abwechslung« bringe.<sup>34</sup> Die häufigen Wiederholungen der Motive in reihender, leicht abgewandelter Form verweisen auf das spontan Improvisierte des ursprünglichen Kuhreigens. In klangmalerischen Abwandlungen der Motive kann man Beispiele für eine Art evolutionäre Kette der Schweizer Musik sehen: Geräusche und Anforderungen der Umgebung, die den Hirten ständig präsent waren (z. B. das Glockengeläut der Tiere, die so im Gebirge über weite Strecken wiederzufin-

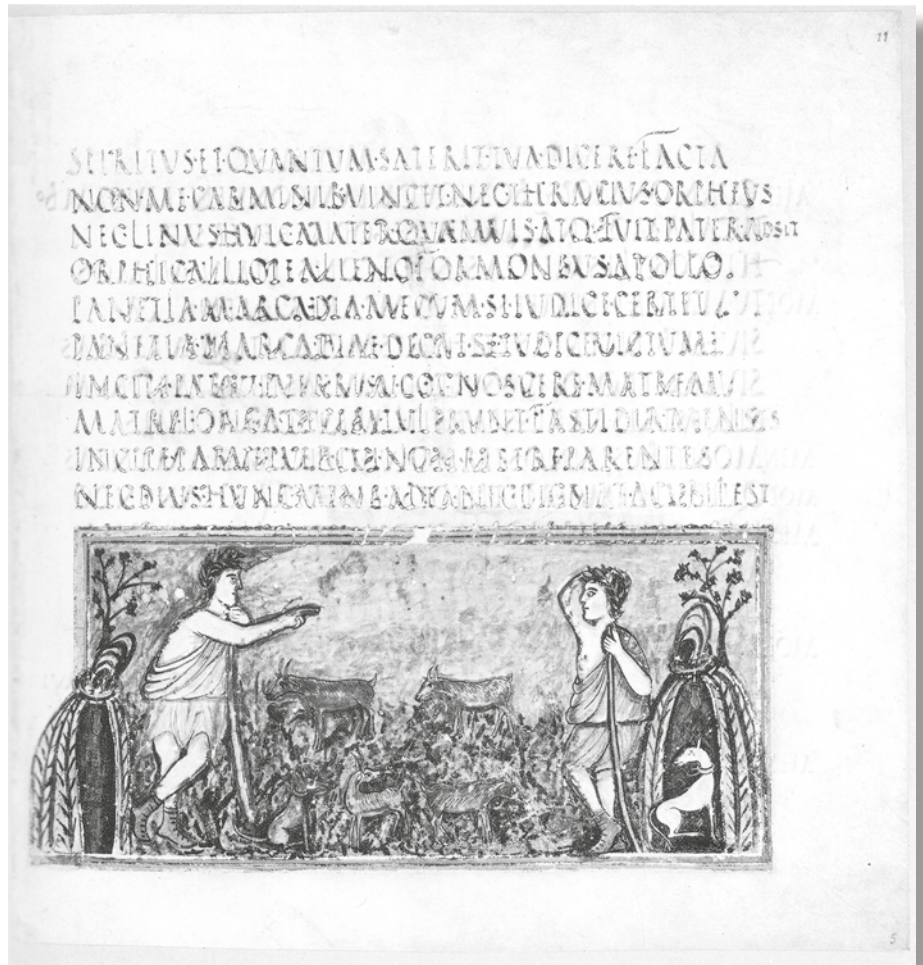


## Églogue – eine Hirtenweise?

den waren), fanden Eingang in spontane Gesangsfiguren und in die spezielle Gesangstechnik des Jodelns bzw. deren Übertragung auf die von Hirteninstrumenten gespielten Melodien, hier werden sie als letztes Glied dieser Kette auf das Klavier übertragen und erhalten so einen symbolischen Gehalt. Wie der Titel *Églogue* auf antike Eklogen, auf singende Hirten anspielt, die wiederum auch Archaisches thematisieren, spielt die Musik Liszts so auf archaische Klänge singender, Schweizer Hirten an. Symbolischen Gehalt tragen zudem das Alphorn-Fa, in der Naturtonreihe auf C als Ton zwischen f und fis angesiedelt (hier ab T77), dessen Wirkung häufig als magisch beschrieben wird, sowie das immer weitere Aufsteigen der Melodie zum Schluss des Stücks. Letzteres kann man als Parallele zum Wettsingen in den Vergil'schen Eklogen sehen. Der Schweizer Musikforscher Heinrich Szadowsky (1828-1878) beschreibt, dass es ein Ziel vieler Sänger gewesen sei, sich im »recht hoch hinauf«-Singen gegenseitig zu überbieten: »Es verhält sich dann beim Singen wie beim Bergsteigen: wer nicht hinauf kommt, bleibt unten.«<sup>35</sup>

## Ergebnisse

Im Sinne des von Liszts geforderten Zusammenschlusses von Musik und Poesie ist festzustellen, dass beide diesem Stück vorangestellten lyrischen Vorbilder in Beziehung zur musikalischen Struktur von *Églogue* stehen, die zugleich auf die Form des Schweizer Kuhreigens zurückgeht, sodass sich strukturelle und inhaltliche Merkmale z.T. überschneiden. *Églogue* ist – in Analogie zur Dichtung über Dichtung in den Eklogen Vergils – einerseits Musik über Dichtung und zugleich Musik über Musik und erfüllt so die Definition des lyrischen Klavierstücks auf eigene Weise. Darüber hinaus erweitern die literarischen Vorlagen den ästhetischen Horizont des Stücks im Vergleich zu einem auch denkbaren Vorsatz, eine originär nationale Musik unabhängig von literarischen Vorbildern auf das Klavier zu übertragen, enorm. Die von Byron übernommene, bei Liszt musikalisch angedeutete Perspektive lädt dazu ein, wie Liszt auf diese zusammenhangstiftenden Kontexte zu blicken. Mit dem ur- bzw.



Das Ende der vierten Ekloge Vergils  
in einer spätantiken Handschrift

überzeitlichen Wert der Kunst der Hirten in den Eklogen Vergils wie im Schweizer Kuhreigen, deren Wurzeln in eine archaische Zeit zurückreichen, wird auf die Kulturgeschichte der Menschheit angespielt. Die schlichte musikalische Gestaltung des Stücks, die im Einklang mit den zugrundeliegenden Vorlagen und ihren Themen steht und diese idealisiert, verdeckt geradezu den Detailreichtum der verschiedenen Bezüge, die das Stück enthält. Das Stück verarbeitet so von Liszt in den 1830er Jahren formulierte und auf dem künstlerischen Weg später weiter verfolgte Forderungen auf vielfältige Weise, sodass die Positionierung von *Églogue* im I. Band der *Années de Pèlerinage* 1855 sehr bewusst erfolgt sein mag.

- 1 Franz Liszt, »Noch einige Worte über die Subalternität der Musiker«, in: Franz Liszt. Frühe Schriften (=Sämtliche Schriften, Bd. 1), hrsg. v. Rainer Kleinertz, Wiesbaden: Breitkopf 2000, 73.
- 2 Liszt, »An einen reisenden Dichter«, a. a. O., 95.
- 3 Im Vorwort der Ausgabe der Neuen Liszt-Ausgabe heißt es:  
»Églogue stammt nicht aus der älteren Serie, sondern ist die Bearbeitung eines Schweizer Hirtenliedes (ranz de chèvre), entstand

- aber ebenfalls 1836.« vgl. Neue Liszt-Ausgabe, Serie I, Band 6. Budapest: Editio Musica 1976, X. Die Autoren Imre Sulyok und Imre Mezo machen keine genaueren Angaben zur Herkunft dieser Informationen. Vgl. auch Serge Gut, Franz Liszt, Sinzig 2009, 426: »Nr. 7, Églogue, wurde wahrscheinlich schon 1836 komponiert, erscheint aber nicht in dem Album; diese Nummer wurde ca. 1854 überarbeitet.« Gut gibt nicht an, wie er auf diese Jahresangaben schließt. Die Ausgabe in Franz Liszts musikalische Werke von 1916 gibt an, das Stück sei 1835/36 komponiert und 1855 umgearbeitet worden, vgl. Franz Liszts musikalische Werke, II. Pianofortwerke, Bd. VI, hrsg. v. José Vianna da Motta, Leipzig: Breitkopf 1916, 46.
- 4 Vgl. Fußnote 3.
  - 5 Franz Liszt, Tagebuch eines Wanderers (=Musikalische Werke Bd. 2.4), Leipzig: Breitkopf 1916, IIIf.
  - 6 Vgl. Michele Calella, »Musik und imaginative Geographie: Franz Liszts *Années de Pèlerinage* und die kulturelle Konstruktion der Schweiz«, in: Die Musikforschung 65/2012, 224.
  - 7 Johann Rudolf Wyss, Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern, Bern: Burgdorfer 4. Aufl. 1826. Reprint, hrsg. v. René Simmen. Zürich: Atlantis 1979.
  - 8 Ernst Knop, *Les délices de la Suisse ou Choix de ranz de Vaches (Kuhreihen) et autres Chants nationaux suisses*, Basel: Knop 4. Aufl. 1838.
  - 9 Rüsich schreibt in seiner Dissertation aus dem Jahr 1934, Pastorale und Églogue seien »Blüten« aus den *Fleurs mélodiques des Alpes*, vgl. Walter Rüsich, Franz Liszts *Années de Pèlerinage*. Beiträge zur Geschichte seiner Persönlichkeit und seines Stiles, Bellinzona 1934, 15. Églogue geht aber nicht darauf zurück. Vgl. zu Ramann und Rüsich auch: György Kroó: »*Années de Pèlerinage*, *Première Année*«, a. a. O., 41f.
  - 10 Vgl. dazu das Zitat von Liszt im Vorwort zu Franz Liszts musikalische Werke, a. a. O., I: »Mein 40jähriges Hin-, Her- und Herumwirtschaften mit dem Clavier macht mich jetzt sehr darauf bedacht, den Spieler nicht unnötig zu quälen und ihm bei mäßiger Anstrengung die möglichste Klang- und Kraftwirkung anheim zu stellen. Auch in diesem Bezug ist meine Verbesserungssucht ein chronisches, unverbesserliches Übel geworden.«
  - 11 Vgl. Brief Nr. 22 an Hans von Bülow, in: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, hrsg. v. La Mara, 1898. Reprint, elibron 2006, 56: »[...] J'écrirai prochainement quelques lignes chaleureuses sur les »Frühlingsboten« et j'étudie l'Églogue pour pouvoir la jouer avec Joachim à Hanovre.«
  - 12 Signaturen GSA60/Z31; GSA 60/N1-9; GSA 59/216.2; GSA59/140.1. Dem Goethe-Schiller-Archiv in Weimar sei an dieser Stelle für die Möglichkeit der Einsichtnahme gedankt.
  - 13 Dies scheint August Stradal anzunehmen. Vgl. August Stradal, »Das »Album d'un voyageur« und »La première année de pèlerinage« (»La Suisse«) von Franz Liszt«, in: Neue Musik-Zeitung 33/1912, 437.
  - 14 Vgl. Wolfgang Fuhrmann, »Das Land der Schweizer mit der Seele suchend«, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 2012, 240.
  - 15 Vgl. Serge Gut, »Swiss Influences on the Compositions of Franz Liszt«, in: Journal of the American Liszt Society 28/1995, 1f.
  - 16 Vgl. Liszt, »Zur Situation der Künstler«, Frühe Schriften, a. a. O., 7.
  - 17 von Albrecht, »Kommentar. 5. Ekloge«, a. a. O., 141.
  - 18 Ders., »Kommentar. 7. Ekloge«, a. a. O., 172.
  - 19 vgl. Ders., »Nachwort«, a. a. O., 274.
  - 20 Ebd., 284.
  - 21 Ders., »Kommentar. 8. Ekloge«, a. a. O., 188.
  - 22 Ders., »Nachwort«, a. a. O., 277.
  - 23 Ebd., 271.
  - 24 Ders. a. a. O., 101 (1. Ekloge) und 123 (3. Ekloge).
  - 25 Vergil: Achte Ekloge, in: P. Vergilius Maro. *Bucolica/Hirtengedichte*, Stuttgart: Reclam 2015, 67f.
  - 26 Wolfgang Asholt, *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 2006, 90.
  - 27 George Byron, *Ritter Harold's Pilgerfahrt. Eine Romanze*, Reprint, Hamburg: Tredition o. J., 157.
  - 28 George Sand, *Briefe eines Reisenden. Viertes Theil*, Leipzig: Wigand 1844, 41.
  - 29 Dies bringen auch Quellen zum Ausdruck, die Liszt gekannt hat: »Der Kuhreihen ist wohl unstreitig ein sehr alter Gesang, und auf Ohr und Kehle eines frohen kunstlosen Hirtenvolkes berechnet«, vgl. Gottlieb Jakob Kuhn, »Vorbericht« zur Sammlung Schweizer Kühreihen und alten Volkslieder, Bern 2. Aufl. 1812, II, und Johann Gottfried Ebel: »Dieser Gesang ist so alt wie die Hirten selbst«, in: *Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell*, Leipzig 1798, 154.
  - 30 Olavo Alèn Rodriguez, Art. »Kuhreihen«, in: MGG, Sachteil Bd. 5, Kassel: Bärenreiter 21996, Sp. 813.
  - 31 Rodriguez, a. a. O., Sp. 814.
  - 32 Rodriguez, Art. »Kuhreihen«, a. a. O., 814.
  - 33 vgl. Alfred Tobler, *Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodelied in Appenzell*, Leipzig, Zürich: Hug 1890. EOD Reprint o.J., 38: »Die Begleitung vollzieht sich in der Weise, dass die Mitjodelnden den stimmführenden Solo-Jodler in zwei- und dreistimmig wechselnden Intervallen begleiten. Dabei sind die Harmoniefolgen sehr einfach. Meistens besteht die ganze Harmonie aus dem tonischen Dreiklang, dem Dominant-Dreiklang und dem Dominant-Septimen-Akkord. [...]«
  - 34 Tobler, a. a. O., 39.
  - 35 Heinrich Szadowsky, »Nationaler Gesang bei den Alpenbewohnern«, in: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 1/1864, 516.

## Sardanapalo in Weimar

David Trippett, Cambridge

In Weimar, on 19 August 2018, a world premiere took place. Act 1 of Liszt's unfinished Italian opera, *Sardanapalo* (*Sardanapale*) was performed by the Staatskapelle Weimar, bringing to life a work that had only existed hitherto in Liszt's head. As the scholar responsible for the extensive editorial task of producing both a critical and a performing edition, it was an honour to hear the work performed in Liszt's own city of Weimar. I would like here to offer the readers of the German Liszt Society some thoughts and reflections on Liszt's opera, in the context of the wider phenomenon of unfinished art.

Unfinished works of art have long had a poetic allure. Their – occasionally intentional – incomplete state is duly celebrated. Such works are attractive to us today, in part, because of the curiosity and sadness that inevitably accompany fragments: What have we lost? What might it have become? Perhaps more importantly, unfinished works promise to open a window onto the creative process more transparently than »finished« compositions – both the intellectual decisions and technical means by which the artist sought to create something. I've recently had cause to consider this as part of an edition of Franz Liszt's incomplete opera, *Sardanapalo* (on which more below).

For Pliny the Elder, artists' unfinished pictures »are more admired than those which they finished, because in them are seen the preliminary drawings left visible and the artists' actual thoughts.« During the 19th century, sketches became a route granting privileged access to this moment of inspiration, central to models of the creative imagination. From Shelley (»When composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world

is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet«) to Schopenhauer (»the sketches of great masters are often more effective than their finished paintings ... the work done at one stroke [is] perfected in the inspiration of the first conception«).

### Unfinished Music

For musical sketches, however beguiling such incompleteness may be, it raises the question: what are we to do with unfinished music? Many »pieces« of music remain incomplete, from fragments of chant to J. S. Bach's *St. Mark Passion* and Mozart's *Requiem*, from symphonies by Beethoven, Schubert, Mahler and Elgar to operas by Weber, Donizetti, Mendelssohn, Liszt and Puccini. Several, such as the *Requiem*, have been completed multiple times (and are debated as though variant works). We've become comfortable with these »completions«, many of which date from the second half of the twentieth century, and have been recorded by the world's highest profile conductors and orchestras. Given this, and the trove of apparently unheard riches: What scholarly etiquette governs the treatment of sketches left behind, sounds unheard, poetic lines unread?

In 1966 musicologist Paul Henry Lang poured scorn on the first »completion« of Mahler's tenth symphony by Deryck Cooke: »one never hears of an archaeologist adding a missing arm of his own making to a recovered Venus, nor would his musicologist colleague would do any such thing to a symphony.« Cooke's work was blessed by Alma Mahler and explicitly announced as a »performing edition«, yet – in at least one respect – Lang's reasoning is sound: no two creative personalities can be alike, meaning that even with all the expertise in the world, some level of





*Eugène Delacroix's  
Death of Sardanapalus,  
which contributed to  
Liszt's treatment of the story  
in his opera.*

*Eugene Delacroix  
Tod des Sardanapulus  
– ein Bild, das Liszt beeinflusste  
bei der Komposition seiner Oper.*



creative difference creeps into any such ›completion‹. Attitudes haven't changed much. The locus classicus of such a debate may be the speculative completion of Beethoven's 10th Symphony in 1988 which generated similarly fierce reactions.

### Aesthetics

But music is a different medium to the graphic or visual arts. Writing with the statue of L<sup>a</sup>ocoon in mind, the eighteenth-century writer Gottfried Lessing famously drew a distinction between the arts that work in time (*nacheinander*), and those that work in space (*nebeneinander*). While we can read an incomplete verse, or take pleasure from contemplating the unfinished strokes of a pencil, music exists in time. It needs performance, active realisation in sound. The pleasure of reading a musical fragment in an archive is essentially antiquarian and excludes those who cannot read scores silently. Music's sensory realisation in time sets it apart in this context.

### Ethics

From this arises the question of whether we should simply leave unfinished works alone in silence. Where existing notation can be performed, should we simply stop dead in performances (»and here, ladies and gentlemen, the master died«)? Could we bear to forego Mozart's *Requiem* and Bach's *Art of Fugue* in this way? It seems clear that latter-day performers and scholars ought not to intrude

arbitrarily on the integrity of any particular composer's materials, but consider the flipside: to what extent do scholars have a right to leave the completed portions unheard? If performable music is present, can we allow it to sit in silence, or is there an ethical obligation to bring the music into the world as a kind of social property? For me, everything depends on the detail and state of completion of what is notated by the composer. The line between editing, realizing and reconstructing is drawn on this basis.

### Sardanapalo

As noted above, my interest in this debate concerns my recent work towards an edition of Liszt's *Sardanapalo*, an opera assumed to be fragmentary and irretrievable, but which – on closer investigation – proved to be a continuous piano-vocal score. It is occasionally written in shorthand, but otherwise specifies in full the music's cardinal analytical parameters: melody, harmony, rhythm, pitch, counterpoint, texture. For nearly two centuries, the hard-to-decipher notation concealed some 52 minutes of music by one of the most famous musicians of the 19th century. It was catalogued in 1910 in the Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. I had read about the sketches (which Humphrey Searle described as »extremely fragmentary, for the most part«). A number of commentators have asked me what it was like to look at the music for the first time. This is perhaps a little misleading in that I was certainly not the first scholar to look at Liszt's pen strokes. But I believe I may have been the first to work

out that this was a continuous, decipherable draft – a draft of the full first act, as it later turned out. Elsewhere I’ve written that this realisation was electric – indeed it was. Archives are necessarily quiet places, but hearing the music in my head, while wondering if any others had experienced such music in this way since Liszt’s drafting, made the outside silence burn the atmosphere. On later reflection, this moment also brought obligations. It’s a little like witnessing a crime: you have an obligation to report what you have witnessed. When I looked through the manuscript and began to realise that it was a continuous draft, I became aware that there was an ethical obligation to make this music known to the world.

Of course, a common practice among editors is to compare multiple sources – autograph drafts, revisions, fair copies, Stichvorlagen, first editions, annotated editions – and to devise a critical apparatus for making decisions about which sources to privilege, where, and under what circumstances. An editor’s judgment is central to this process, and within Liszt studies, editors are frequently faced with what we might call overdetermined works, works that exist in multiple versions, and for which an abundant quantity of relevant source material exists.

The case of *Sardanapalo* inverts this situation in that it offers an underdetermination of materials – the opera draft is formally incomplete, and the only source for the music and libretto is an unicum, a single source, and so cannot be compared or corroborated with any other sources. This has meant the critical apparatus for our critical edition with the *Neue Liszt Ausgabe* (EMB) needed to be constructed around critical principles unique to the source. This will all be set out in the edition.

After the preparation of this critical edition, one of the major tasks completed during 2017–18 was the orchestration of the first Act (i.e. the material that survives). We know from Joachim Raff’s correspondence in December 1851 that Liszt was going to hand this work to him in the near future, for provisional orchestration. It is similar in this respect to the N5 manuscript (for Tasso), wherein Liszt wrote a number of instrumental cues and specified certain orchestral textures, in this case to help August Conradi in his provisional orchestration of that Symphonic Poem. Sometimes the evidence left in the score was explicit: ›Viol. con sord‹ / ›timp‹ etc. But more often, it was not explicit, requiring contextual knowledge. I studied all the scores – operatic and symphonic – that lay on Liszt’s desk during the 1850s, and sought to match textures to guide my decisions about the orchestration. This

spanned operas from *Tannhäuser*, *Lohengrin* and *Fidelio*, to *Benvenuto Cellini*, *La Favorite* and *Nabucco* as well as symphonies such as the *Faust* and *Dante*, Beethoven’s 8th, and the early symphonic poems. In being guided by such works, the aim was to achieve an idiomatic and stylistically accurate account of what Liszt might have expected from Raff in 1852.

As I’ve written elsewhere, the vocal parts are complete and fully written out by Liszt. In the very few places where the formulaic accompaniment pattern is not entirely written out, and needs an editor to realise it, I became aware that Liszt was setting up patterns of bel canto accompaniment – entirely typical in Donizetti and Bellini, scores which he knew in detail from his piano transcriptions and paraphrases. Hence, it was possible to realise the underlying accompaniment idiomatically with a high degree of certainty of what Liszt had in mind.

Where ambiguity over the harmony in such passages existed, apparently redundant accidentals in the voice part actually betray unwritten harmonies in the accompaniment, harmonies that were evidently in Liszt’s mind (why else take the trouble to write out a redundant accidental?) This has been particularly helpful in determining when to use chromatic chords as opposed to diatonic chords. It feels a little like stepping into Raff’s shoes *avant la lettre*! Though of course, for him, any moments of ambiguity could be resolved by walking into Liszt’s study and asking the question. Here in 2018, it’s a different matter, and we have to rely on our critical apparatus to maximise what musical material can be deduced from the available evidence.

With the exception of the orchestration and the final 20 bars (which I needed to generate by transposing ›closing‹ material from the central duet), no compositional input was needed: Liszt notated or otherwise abbreviated a full conception of the music. To be realised, though, it needed to be read in the context of conventions of Italian opera and Liszt’s notational practices. As a private document, it was never intended to be read literally, as a typesetter might.

Faced with a similar situation, the composer Ernst Krenek argued that: »completing the unfinished work of a great master ... can honestly be undertaken only if the original fragment contains all of the main ideas of the unfinished work«. What is meant by »all the main ideas« depends a lot on the source situation, and the reliability and clarity of individuals’ notational habits.

It is a truism that musicological work depends in large part on reliable scholarly editions, and clarity is a balm against concerns about working on »unfinished« music. For any such work, then, perhaps technology provides a solution: digital facsimiles should ideally be made available online, so the fullest transparency may be possible for those with eyes to see and inclination to investigate. In this regard, I'm pleased to confirm that Liszt's manuscripts in Weimar, including his manuscript for *Sardanapalo*, will be published online in the coming years.

The recording of Liszt's *Sardanapalo* will be released by Audite in February 2019. Liszt's music for *Sardanapalo* offers a remarkable, compelling synthesis of Italian and German styles. It is unique, richly lyrical, and offers a fascinating new resource for scholars, opera fans and Liszt cognoscenti alike.

## Zusammenfassung

Am 19. August 2018 wurde in einer Weltpremiere Franz Liszts unvollendete Oper *Sardanapalo* von der Staatskapelle Weimar uraufgeführt. Ein Werk, das bis zu diesem Zeitpunkt nur in Liszts Kopf existierte.

Unvollendete Werke stellen immer die Frage danach, was wir möglicherweise verloren haben, was aus dem Werk hätte werden können. Mehr als vollendete Werke öffnen sie den Blick auf den kreativen Prozess des Komponierens und die ursprüngliche Inspiration des Künstlers.

Unvollendete Musik ist – von Bachs *Markuspassion*, Mozarts *Requiem* und Symphonien von Beethoven u.v. a. – immer eine Herausforderung. Viele dieser Werke sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von anderen Künstlern vollendet und erfolgreich aufgeführt worden. Puristen begegnen derartigen Unterfangen oft mit Spott. Aber – anders als ein Gemälde oder Text – braucht Musik eine Aufführung, um als Kunstwerk erfahrbar zu werden.

## Sardanapalo

Liszts *Sardanapalo* galt seit Jahren lediglich als fragmentarischer Entwurf. Die Untersuchung ergab nun jedoch, dass es sich um einen vollständigen Klavierauszug handelt; teilweise in Kurzschrift liefert er dennoch alle entscheidenden Parameter wie Melodie, Harmonie, Rhythmus etc. für 52 Minuten Musik, nämlich den kompletten ersten Akt. Die Gesangspassagen sind bis auf wenige Ausnahmen vollständig ausgeführt. Liszt verwendet verschiedene Muster von Belcanto-Begleitungen, die ihm aus seinen Pianotranskriptionen von Donizetti und Bellini im Detail vertraut waren.

Nach dem intensiven Studium aller Partituren, mit denen Liszt sich in den 1850er Jahren beschäftigt hat und im Kontext der italienischen Oper sowie in Kenntnis von Liszts Notationspraxis ließ sich die Orchestrierung mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit umsetzen.

Musikologische Arbeit basiert auf der Verlässlichkeit der wissenschaftlichen Edition. Online abrufbare digitale Faksimiles musikalischer Handschriften könnten wesentlich zur Klarheit und Verlässlichkeit beitragen. Liszts Manuskripte in Weimar – einschließlich *Sadanapalo* – werden in den nächsten Jahren online veröffentlicht werden.

Eine Aufnahme von Liszts *Sardanapalo*, erschienen bei Audite, ist seit Februar 2019 auf dem Markt.





# Franz Liszts Schubert-Rezeption am Beispiel der *Consolation III* und Schuberts Klaversonate in G-Dur Op. 78 sowie der in A-Dur D 959. Terzzyklen und Verweisharmonik

Katharina Hoffmann

In diesem Aufsatz soll Liszts kompositorischer Umgang mit Terzzyklen in der *Consolation III*, komponiert in den Jahren 1849-1850, verglichen werden mit terzzyklischen Verfahren, die sich in zwei der späten Schubertschen Klaversonaten zeigen: in Teilen der Sonate in G-Dur für Klavier Op. 78, im Jahre 1826 geschrieben und im Jahr darauf erschienen; sowie in der Sonate für Klavier in A-Dur D959, die 1827 heraus kam. Die Taktangaben in den folgenden analytischen Betrachtungen zu den zwei Schubert-Sonaten beziehen sich auf die Partituren-Edition des Bärenreiter-Verlags, Kassel 1996. Die Taktangaben zu Liszts *Consolation III* können in der Partitur-Ausgabe von Breitkopf und Härtel, Leipzig, nachvollzogen werden. Die theoretische Bezeichnung »Teufelsmühle« findet sich erstmalig in der Schrift *Anleitung zum General-Bass* des Wiener Komponisten E. A. Förster aus dem Jahre 1805. Er verweist hier auf den Komponisten und Musiktheoretiker Georg Josef Vogler, genauer auf dessen folgende zwei Abhandlungen: erstens *Tonsetzkunst und Tonwissenschaft* von 1776; zweitens *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass* aus dem Jahr 1802.

Vogler versteht unter einem Terzzyklus ursprünglich folgendes Schema: eine chromatisch ansteigende Leiter im Bass wird über eine gesamte Oktave angefüllt durch die Akkordfolge Dominantseptakkord, verminderter Septakkord und Mollquartsextakkord; die drei Akkordarten wiederholen sich, bis die Oktave voll ist. Während die Basstöne der Akkorde also chromatisch ansteigen,

ergibt sich immer je zwischen gleichen Akkordarten ein Kleinterzverhältnis (von Dominantseptakkord zu Dominantseptakkord; von vermindertem Septakkord zu vermindertem Septakkord usw.). Im Fortschreiten von einem oben genannten Akkord zum nächsten bleibt das gesamte Tonmaterial gleich, bis auf einen einzigen Ton, der sich ändert. Dies ist der Grund dafür, dass sich diese terzzyklische Abfolge der Akkorde zur Mehrdeutigkeit eignet.

Peter Giesel bezeichnet in seiner Abhandlung *Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzzyklen. Eine Deutung der Teufelsmühle durch die Clausellehre*, erschienen im 4. Heft der Musikforschung, Band 54 im Jahre 2001, die Terzzyklen als eine Sequenz von Spannungs- und Ruhe- Akkorden. Detailliert beschreibt er theoretisch die vielen Varianten der Mehrdeutigkeit und die verschiedenen Möglichkeiten, einen Spannungsakkord in einen Ruheakkord aufzulösen, die Erwartung zu steigern und Auflösungen zu verschleiern. Ein Quartsextakkord beispielsweise kann je nach harmonischem Kontext sowohl als Ruhe-Akkord als auch als Spannungs-Akkord fungieren.

In den Werken Schuberts und Liszts finden sich Terzzyklen an vielen Stellen. Die Wahl fällt ausgerechnet auf die genannten drei Klavierkompositionen aus mehreren Gründen. Zum einen zeigen sich in den zwei Klaversonaten zwei unterschiedliche Arten der harmonischen Arbeit mit Terzzyklen. Während in Passagen der A-Dur-Sonate Terzzyklen in geschlossenen Sequenzen

exponiert sind, prägt terzzyklisches Denken die G-Dur Sonate mehr als hintergründiges Muster in der großformalen Anlage des Werkes. In Liszts *Consolation III* finden sich gleich beide Elemente des harmonischen Umganges mit Terzzyklen kunstvoll miteinander verbunden. Hier soll im analytischen Vergleich Liszts Faszination für die Schubertsche Harmonik dingfest gemacht werden. Beide der hier zu betrachtenden Sonaten Schuberts sind Teil der fünf Bände mit Schuberts Werken, die Liszt in den Jahren 1870 und 1880 herausgab. Thomas Kabisch weist zwar im Kapitel »Liszt als Schubert-Interpret« (S. III) seiner Schrift *Liszt und Schubert* darauf hin, dass der dritte Band – er enthält die A-Dur-Sonate – im Unterschied zu den ersten beiden Bänden, die die G-Dur-Sonate enthalten, von Sigmund Lebert als alleinigem Herausgeber veröffentlicht wurde. Doch geht aus Leberts Vorwort zum dritten Band eindeutig hervor, dass die Erweiterung der Werkauswahl unter »Zustimmung des Meisters« geschah. Man kann also davon ausgehen, dass Liszt beide Sonaten Schuberts sehr gut kannte und aller Wahrscheinlichkeit nach sogar zur Aufführung brachte.

### Franz Schubert, Klaviersonate in A-Dur, D959, 1. Satz Allegro

Im 1. Satz Allegro der A-Dur Sonate findet sich ein absteigender Großterzzyklus in gleich zweimaliger Ausführung, beide Male über die Stufen E-Dur (e-moll), C-Dur (c-moll), As-Dur (gis-moll) und zurück zum E-Dur (e-moll). Während in der ersten Ausführung von Takt 28 – 34 das Moll nur schwach angedeutet ist, ist die Variante in Moll in der zweiten Passage von Takt 82 – 91 voll ausgespielt. Beide Sequenzen sind in sich völlig regelmäßig und streng strukturiert, die erste folgt einem zweitaktigen, die zweite Sequenz einem dreitaktigen Muster, das sich – nach innen hoch komplex – als solches auf der neuen Terzstufe nahezu wiederholt.

#### Allegro, Takte 28-34

Exemplarisch soll an Takt 28 gezeigt werden, wie ein und derselbe Akkord – in diesem Fall ein E-Dur-Akkord – die Doppeldeutigkeit eines Ruheklanges und zugleich eines Spannungsklanges inne hat und sich so zur komplexen Modulation eignet. Hört man das E-Dur der ersten Zählzeit und den Akkord e-gis-e' in der linken Hand auf der zweiten Zählzeit des Taktes 28 als Zielpunkt, erhält das E-Dur den Charakter eines Ruheklanges. Hört man dieselben E-Dur-Klänge jedoch rückwirkend, ausgehend vom auf der dritten Zählzeit anschließenden Septakkord f-a-e', erhält das E-Dur nachträglich ebenso den Charakter eines vorwärts drängenden, nach Auflösung strebenden Spannungsklanges. Diese harmonische Ambivalenz entsteht mindestens aus zweierlei Gründen. Zum einen verleiht die leittonartige chromatische Bewegung im Bass vom e zum f der zweiten hin zur dritten Zählzeit den Charakter von Spannung und Auflösung. Zum anderen bewirkt die Klausel der Sexte gis-e' hin zur Quinte a-e' das Hindrängen der zweiten zur dritten Zählzeit. Gleichzeitig verhindert Schubert gleichwohl, dass der Hörer ein reines dominantisches Geschehen vom E-Dur zum A-Dur wahrnimmt, ist doch die dritte Zählzeit in ihrer Färbung als Ziel- und Ruheklang in A-Dur stark verschleiert, alleine schon durch das f im Bass.

Jeweils auf der dritten Zählzeit im zweiten Takt einer jeden Sequenz wird schwach und vorübergehend die Molltonart einer jeden Terzstufe angedeutet. Würde Schubert in der zweiten Passage mit eben demselben Terzzyklus diese Mollklänge nicht deutlich auskomponieren, wäre der Hörer geneigt, diese Andeutungen in der ersten Passage zu überhören bzw. sie lediglich als dominante Vorbereitung der darauf folgenden neuen Terzstufe zu verstehen. Das zum g aufgelöste gis auf der dritten Zählzeit in Takt 29 (vergleichbar mit dem es in Takt 31 sowie dem H in Takt 33) erscheint prägnant gleich doppelt gespielt.

In der zweiten Passage von Takt 82-91 findet sich der gleiche abwärts steigende Großterzzyklus, hier jedoch in dreitaktig fortschreitenden Sequenzen (E-Dur: Takt 82; C-Dur: Takt 85; Gis-Dur: Takt 88; E-Dur: Takt 91). Exemplarisch sei hier die mittlere der drei Sequenzen abgebildet:

#### Allegro, Takte 85-87

Die Modulation in ihrer motivischen Steigerungsdynamik mündet schließlich in dem offen ausgetragenen dynamischen Dur-Moll-Konflikt ab Takt 95. Ein Dur-Moll-Konflikt, der innerhalb der hier betrachteten terzzyklischen Passage schon anklingt. Wie zuvor schon erwähnt, spielt Schubert in dieser terzzyklischen Sequenz die Akkorde e-moll, c-moll, gis-moll und e-moll aus, und zwar konsequenterweise je an exponierter Stelle: exakt in der Mitte einer je dreitaktigen Sequenz, also auf der dritten Zählzeit des Taktes 83 (G-H-e), des Taktes 86 (es'-g'-c'') sowie des Taktes 89 (H-dis-gis).

Ein genauerer Blick soll in diesem Zusammenhang noch auf den chromatisch ansteigenden Bass innerhalb derselben terzzyklischen Passage geworfen werden – und dies nicht nur, um an späterer Stelle Franz Liszts Umgang mit Chromatik mit dem Schubertschen besser vergleichen zu können. Hinzu kommt, dass Schubert die Basschromatik – die ja schon Vogler als festen Bestandteil der Arbeit mit Terzzyklen beschreibt – dazu einsetzt, den Dur-Moll-Konflikt zu unterstreichen; denn das Spiel mit Dur-Moll ist auch bei Liszt eng verzahnt mit der Anwendung von Terzzyklen. Betrachtet man die chromatisch ansteigende Basslinie exemplarisch in den oben abgebildeten Takten 85 bis 87, sieht man, dass, dass Schubert von Halbton zu Halbton je in einem rhythmischen Abstand von zwei Vierteln weiter fortschreitet, mit einer Ausnahme: auf der Mollterz es' verweilt die Basslinie noch eine dritte Viertelnote bis auf die erste Zählzeit des anschließenden Taktes länger. Diese Verzögerung im sonst regelmäßigen chromatischen Aufsteigen räumt dem Hörer die Zeit ein, das Moll als solches wahrzunehmen.

### Franz Schubert, Klaviersonate in G-Dur, Op. 78, 3. Satz Menuett und Trio

Im Unterschied zum 1. Satz der A-Dur Sonate zeigt sich Schuberts terzzyklisches harmonisches Denken im 3. Satz der G-Dur Sonate Op. 78 nicht innerhalb verdichteter, mit klarem Beginn und Ende abgegrenzten Sequenzen, sondern als beide Formteile des Satzes umgreifendes hintergründiges Denken, das sich punktuell manifestiert und formbildene Kraft besitzt. Über das Menuett und Trio hinweg erstreckt sich ein unvollständiger abwärts steigender Kleinterzzyklus über die Stufen D-Dur (T. 34), h-moll (T. 35), H-Dur (angedeutet in T. 43, voll ausgespielt in T. 3 des Trios), gis-moll (T. 11 des Trios), Gis-Dur (T. 21 des Trios); die Stufe F fehlt.

Der Beginn des unvollständigen Kleinterzzyklus, das D-Dur, ist die Dur-Parallele zu h-moll, der Ausgangstonart des 3. Satzes. Der Art und Weise, wie Schubert den Über-

gang vom D zum Dis gestaltet – und dies tut er wie oben angedeutet an zwei Stellen, in Takt 43 des Menuetts sowie in Takt 3 des Trios – kommt für das gesamte harmonische Geschehen des Satzes eine ausgesprochene Bedeutung zu. Denn dem Übergang vom D zum Dis kommt eine harmonisch sehr komplexe, vieldeutige Funktion zu. Im Wechsel von Takt 42 zu 43 streift Schubert das dis im Bass lediglich, platziert es noch nicht an exponierter Stelle, deutet das H-Dur nur im Vorübergehen an, um es mit chromatisch aufsteigender Basslinie in einer dominantischen harmonischen Wendung münden zu lassen, die über Fis-Dur in Takt 45 zu h-moll einen Takt später zurück kehrt.

#### Menuett. Allegro moderato, Takte 42 und 43



Obwohl in Takt 43 die Akkordtöne dis-h-fis' auf den ersten zwei Zählzeiten rein gespielt sind, strebt die Melodie schon auf der dritten Zählzeit durch das a'' weiter in andere harmonische Gefilde, ohne im Terzzyklus weiter voran zu schreiten. Und doch lassen beide Takte das typische Merkmal des terzzyklischen Verfahrens erkennen: die Umdeutbarkeit vom Ruhe- in einen Spannungsklang, verbunden mit chromatisch aufsteigendem Bass. Der ganztaktig andauernde D-Dur-Klang in Takt 42 erscheint zunächst zweifelsfrei als Abschluss der vorausgehenden Passage. Rückwirkend von Takt 43 aus gehört jedoch erhält das d im Bass eine hindrängende, leittonartige Kraft zum dis. Aber auch dieses dis hat diesen Zwittercharakter inne, ist es doch auch keineswegs nur Zielton, sondern ebenfalls ein Spannungston, der im e-moll des anschließenden Taktes eine Auflösung findet. Endgültig erreicht Schubert das H-Dur zu Beginn des Trios, in Takt 3. In reduziertem Satz, verschlankt auf die Einstimmigkeit, wird das d'' als Schlusston der zweimal wiederholten 3- Achtel-Figur vorsichtig aber klar erkennbar in seiner hindrängenden Funktion zum dis'' offengelegt, das in Takt drei innerhalb desselben rhythmischen Motivs mit den restlichen Akkordtönen des H-Dur harmonisch aufgefüllt wird.

#### Menuett, Takt 52, Trio, Takte 1-3





Der übergangslose Wechsel vom Moll zum Dur erscheint zwar in leisen Tönen aber unverblümt direkt und plötzlich. Während die Stufen D und H noch in relativ naher harmonischer Verwandtschaft zur Tonart der Sonate, dem G-Dur, stehen, zeigt erst das gis-moll in Takt 11 des Trios, dass dem Satz tatsächlich das terzzyklische harmonische Denken zugrundeliegt. Das his“ in Takt 21 macht das Gis-Dur aus.

### Franz Liszt, Consolation III

Es bietet sich an, die zwei Ausschnitte aus den späten Klaviersonaten Schuberts zu vergleichen mit Franz Liszts Consolation III aus dem Jahr 1850, denn in letzterem Werk verbinden sich die zwei Arten des kompositorischen Umganges mit den Terzzyklen. Ein vollständiger Großterzzyklus abwärts zeigt sich in einer durchführenden Passage, in entzerrten Sequenzen. Die terzzyklische Modulation findet sich in dem mittleren der drei Teile der Consolation III, in denen Liszt jeweils nach Vorführen des Themas Raum zur Durchführung gibt. Beim erstmaligen Erklängen des Themas erfolgt auf der zweiten Zählzeit des Taktes 9 der chromatische Schritt im Bass abwärts vom Des zum C, als dominante Wendung zum Gegenklang f-moll, wie in folgender Abbildung sichtbar:

#### Consolation III, Takte 8-10

Anstatt an dieser Stelle das f-moll schon als erste Stufe des abwärts gehenden Terzzyklus zu etablieren, führt Liszt das harmonische Geschehen hier über verminderte f-moll-Akkordtöne (F-as-cis', Takt 12) über es-moll (Takt 13) und den dominantischen Septakkord auf as zurück zu Des-Dur in Takt 18.

Erst an vergleichbarer Stelle beim zweimaligen Erklängen des Themas – diesmal in oktavierter Version – arbeitet Liszt das f-moll, das im Übrigen genau über den gleichen Weg erreicht wird wie zuvor: über den Halbtonschritt vom Des zum C auf der dritten Zählzeit des Taktes 25, im weiteren Verlauf dergestalt um, dass es sich zu den folgenden Stufen des Terzzyklus entwickelt: F-Dur (Takt 31), a-moll (Takt 35), A-Dur (Takt 39), Des-Dur (Takt 43). Auf diese Entwicklung sei an dieser Stelle ein genauere Blick geworfen.

Die abrupte Plötzlichkeit und Unvermitteltheit, in der Liszt das F-Dur unerwartet neben das f-moll stellt, ist vergleichbar mit der Art und Weise, wie Schubert in den betrachteten Stellen der Klaviersonaten den Dur-Moll-Konflikt mit dem terzzyklischen Verfahren verbindet. In der Consolation III steht das F-Dur in Takt 31 dem f-moll in Takt 29 konträr gegenüber.

#### Consolation III, Takte 30-31

Dass das F-Dur in Takt 31 der Consolation III den Hörer unvorbereitet überrascht, erreicht Liszt dadurch, dass er das musikalische Geschehen aus Takt 28 in Takt 30 noch einmal wiederholt, hier jedoch auf der ersten Zählzeit die Akkordtöne des verminderten Septakkordes auf c in der rechten Hand verstärkt (Takt 30), die Melodie nach oben oktaviert in Terzverdopplung vorführt und damit eine Stimmung von Verdichtung und gesteigerter Spannung erzielt. Lediglich der Zielklang, in den die vier aufsteigenden Achtelnoten münden, ist entgegen der Erwartung nicht mehr das f-moll – wie noch in Takt 29 – sondern das F-Dur. Um so mehr sticht letzteres hervor.

Die nächste Stufe im Großterzzyklus nach oben ist mit dem a-moll in Takt 35 erreicht. Hier zeigen sich gleich mehrere für das terzzyklische Verfahren typische Merkmale. Zunächst einmal sind die Dreiklangstöne von F-Dur und a-moll identisch, mit Ausnahme des F (in F-Dur), das zum E wird (in a-moll). Als chromatischen Schritt abwärts vollzieht Liszt diesen Wechsel vom F zum E im Übergang von Takt 32 zu Takt 33 prägnant im Bass:

Consolation III, Takte 32-35



Das scheint – sowohl für Schubert als auch für Liszt – der Reiz an dem terzzyklischen Verfahren gewesen zu sein: dass es sich anbietet für geschmeidige Modulationen in abgelegene harmonische Gefilde, in leichtfüßigen, beiläufigen, kleinsten Bewegungen in der Melodie- und Stimmführung (in diesem Beispiel der chromatische Schritt abwärts), ohne in linearen Stimmverläufen Brüche zu hinterlassen.

Dass das Weiterschreiten von Terzstufe zu Terzstufe mit der Mehrdeutigkeit von Akkorden spielt, wird auch hier wieder deutlich. Während das F-Dur in Takt 31 noch eindeutig als Zielklang wahrgenommen wird, entwickelt es im Takt darauf – obwohl Liszt hier das

Tonmaterial noch gar nicht ändert – einen zur Auflösung drängenden Gestus, und zwar bewirkt durch die rhythmische Unterteilung des Taktes auf der dritten Zählzeit (siehe die halben Noten im Bass sowie die Achtelpausen auf der eins und der drei in der Begleitfigur der linken Hand), die eine rhythmische Vehemenz schafft. Das a-moll in Takt 33 erscheint einerseits als Zielklang des vorangegangenen harmonischen Geschehens, besonders aufgrund der chromatischen Abwärtsbewegung im Bass. Dass der Hörer das endgültige Ankommen in a-moll aber erst in Takt 35 identifiziert, hat weniger mit der Melodieführung, als vielmehr damit zutun, dass Liszt in Takt 33 die Quinte E im Bass prägnant platziert und in ihr den Keim zur Entwicklung einer dominantischen Bewegung in E-Dur anlegt (siehe Takt 34), um dann das musikalische Geschehen in Takt 35 endgültig zum Stehen zu bringen.

So viel weiter schon das a-moll, vor allem aber nun das A-Dur (Takt 39) von den ursprünglichen harmonischen Zusammenhängen des Stückes entfernt liegt als noch das F, so vertraut und parallel gestaltet Liszt das melodische

und motivische Geschehen auf der neuen Terzstufe A. Die durchführende Passage von Takt 28 bis Takt 35 wird im Anschluss von Takt 36 bis Takt 43 mit nahezu identischen Melodieverläufen und Begleitfiguren wiederholt; nur diesmal nicht von f-moll über F-Dur hin zu a-moll modulierend, sondern von a-moll über A-Dur wieder zurück zu Des-Dur, eingeleitet durch den prägnanten chromatischen Schritt abwärts im Bass von A zu As in den Takten 40/41. In ihrer Beziehung der Passage nach außen große harmonische Differenz und Entlegenheit, in ihrer harmonischen Struktur nach innen aber große Homogenität und Gleichartigkeit im Vergleich mit dem musikalischen Umfeld. Somit ist die Plötzlichkeit des A-Dur in Takt 39 – durch ihre Vergleichbarkeit mit dem Vorführen des F-Dur – abgeschwächt zugunsten eines Zusammenhang stiftenden Momentes.

Terzzyklen tauchen im Werk Liszts an zahlreichen Stellen in mannigfaltiger Art und Weise auf. Elmar Seidel wird in den unterschiedlichen Schaffensphasen des Komponisten fündig: in der Dante-Symphonie von 1849, der Etüde »Ab Irato« aus dem Jahr 1852 sowie Liszts Bergsymphonie.<sup>1</sup> Dieter Torkewitz untersucht die Harmonik des Lisztschen Frühwerks unter diesem Aspekt.<sup>2</sup>

Die Art und Weise, in der sich Schubert und Liszt das terzzyklische Verfahren zueigen machen, zeigt spannende Verwandtschaften in der harmonischen Arbeit. Das Hinzuziehen weiterer Werke würde den Vergleichshorizont noch vergrößern, sprengt aber den Rahmen dieses Aufsatzes.

1. Vergleiche: Elmar Seidel, Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik, in: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, hrsg. von Serge Gut, München 1981.
2. Dieter Torkewitz, Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 10, Katzschichler 1978.



## Grüßwort anlässlich Liszts Geburtstag 2018

*Nike Wagner*

Sehr geehrter Präsident,  
liebes Liszt-Trio, meine Damen und Herren,

ich freue mich sehr, daß ich hier – im Kontext der Hochschule für Musik Franz Liszt – den 207. Geburtstag meines Ururgroßvaters Franz Liszt mitfeiern darf. Noch stecken uns ja, wenn ich so sagen darf, die landesweiten – und in dieser Stadt besonders intensiv gestalteten – Liszt-Feiern des Jubiläums-Jahres 2011 in den Knochen... wie schön, daß Geburtstags-Festakte für dieses Fabeltier von Musiker, das in Weimar zweimal eine produktive Heimat gefunden hat, inzwischen zu einer Tradition, einem Ritual geworden sind.

Liszt in Weimar und an einer Hochschule, die seinen Namen trägt, vor- oder darzustellen: das ist wie Eulen nach Athen tragen. Erlauben Sie mir deshalb, hauptsächlich auf einen Aspekt der Figur Franz Liszts einzugehen – auf den »Zukunftsmusiker«.

Da trifft es sich gut, daß wir ein Konzertprogramm hören werden, das Franz Liszt mit Mauricio Kagel zusammenspannt, jenem »futuristischen« Komponisten, dessen zehntes Todesjahr wir in diesem Jahr begehen. Unüberschbar ist es der Gedenktag hier und der Geburtstag dort, die die beiden ungleichen Komponisten hier vereinen – den »Taschenspieler« hier und den »Hohepriester« dort – aber why not?

Wir könnten ja fragen: Was verbindet die beiden über die Jahrhunderte hinweg? Über die Zeit hinweg, in der das bürgerliche Musikleben erst begann und erfunden werden mußte bis in die Zeit, in der aus dem bürgerlichen Musikleben längst ein Musikbetrieb geworden war, mit all seinen besonderen Erstarrungen und kommerziellen Auswüchsen?

Aus eurozentristischem Blickwinkel gesehen, kommen die beiden aus der sog. »Peripherie«: Kagel aus Argentinien, Liszt aus dem ungarischen k.u.k. Randgebiet.

Provinziell waren ihre Gegenden aber nicht: im Buenos Aires gab es in den 1940er Jahren ein reges Musik und Theaterleben, nicht zuletzt von europäisch-jüdischen Emigranten bestimmt – Michael Gielen, fast gleichaltrig mit Kagel, wuchs dort auf und studierte Musik, Toscanini dirigierte immer wieder im Teatro Colón. Wie Kagel aber sein musikalisch-kompositorisches Sprungbrett ab den späten 50er Jahren in Deutschland, genauer in Köln, fand und von dort aus die Zentren der zeitgenössischen Musik mit neuen Ideen überzog, so faßte der junge Franz Liszt sehr bald Fuß im Zentrum der Donaumonarchie, in Wien, wo er dank eines Deutschen in Wien – dank Beethovens – musikalisch erzogen wurde, um bald darauf nach Paris überzuwechseln und tief in die französische Romantik einzutauchen und sie mitzugestalten. Und um dann ganz Europa als Klaviervirtuose zu bereisen und in seinen Bann zu ziehen.

International, vielsprachig, beweglich, vielseitig und ästhetisch so universell wie unverfroren und grenzaufhebend waren sie beide:

Hier Kagel, der verschmitzte Erfinder des »instrumentalen Theaters«, der die Gewohnheiten des Musikbetriebes und die Begleiterscheinungen des Musikmachens sowohl auf dem Theater wie im Film persiflierte, der die »sichtbare Musik« erfand und seinen eigenen Kosmos aus Klang- und Geräuschmaterial schuf, eigene Instrumente und Spieltechniken erfand – Kagel, der gleichsam mit jedem neuen Stück ein neues Genre erfand und die Musik aus ihrer damaligen »seriellen Katerstimmung« holte, indem er mit dem Publikum neu zu kommunizieren verstand und der – im Zusammenhang mit den damaligen Improvisationsgruppen – mit der Erfindung des »kreativen Interpreten« einen neuen Musikertypus schuf – Kagel, der aber auch praktisch-organisatorisch tätig war, Ensembles gründete, Dirigent war, Produzent, Forscher, Pädagoge, Hochschulleiter – und der auch die





Ehrendoktorwürde dieser Hochschule erhielt, nicht anders als Alfred Brendel, Peter Gülke, Christian Thielemann, Christoph Wolff oder Thomas Zehetmair...

Dort Franz Liszt, der nicht nur den Instrumentenbau des Klaviers vorantrieb und dessen klangliche Möglichkeiten erweiterte und mit seinen virtuosen Klavierschöpfungen durch Himmel und Hölle brauste, der in seinen zahllosen Transkriptionen von Opern- wie von sinfonischen Werken (Beethoven / Berlioz / Rossini / Verdi / Wagner / Meyerbeer) – wie von Liedern (Schubert / Schumann) – nicht eigentlich Transkriptionen sondern Neuschöpfungen erstellte... wenn das nicht ein untrügliches Kennzeichen des »kreativen Interpreten« ist! Franz Liszt, der mit der von ihm geschaffenen Gattung der »Symphonischen Dichtung« eine musikalische Parallele dessen erfand, was man bereits damals die »Weltliteratur« nannte, wo er den Geist der Werke von Shakespeare, Dante, Torquato Tasso, Herder, Schiller, Goethe, Victor Hugo und anderen in Musik setzte. Und schließlich Franz Liszt, der ebenfalls praktisch-organisatorische Talente hatte, der nicht nur Interpret und Dirigent war, sondern auch Manager, Publizist, Pädagoge und Sozialreformer – und in seiner Weimarer Zeit jene Anstöße zur Gründung von Musikschulen gab, die dann in die Gründung dieser Musikhochschule mündete. Immer der Zukunft zugewandt, aber mit einem Fortschrittsbewußtsein, das vom Erbe her inspiriert war.

Erlauben sie mir die nachdenkliche Frage: wie haben denn die beiden grandiosen Musiker geendet, wie hat sich der jeweilige Zeitgeist mit ihnen ins Benehmen gesetzt? Da zeigt sich ein merkwürdiges Bild und es ist Kagel, der hier in fast philosophischer Weise die Signale setzt. Es gibt ein Stück von für Bläser und Schlagzeug von ihm: *Zehn Märsche, um den Sieg zu verfehlen* von 1979. Wir würden diesen Titel spontan »politisch« interpretieren und das ist auch richtig; nach zwei Weltkriegen liegt das auf der Hand. Es gibt aber auch eine ästhetisch-philosophische Interpretationsweise dieses Titels, die der Kagel-Laudator Peter Schweiger 2008 folgendermaßen umriß: »Was könnte eine zeitgenössische künstlerische Arbeit besser charakterisieren, als dass alle Anstrengungen auf ein Ziel gerichtet werden, das dann nicht nur verfehlt wird, sondern sogar nicht erreicht werden soll.«

Ob Mauricio Kagel sein kompositorisches Ziel erfolgreich verfehlt hat, kann ich nicht sagen, er ist uns noch zu nahe. Von Franz Liszt aber läßt sich das aber sehr wohl sagen und ist vielleicht der Grund dafür, daß er für uns weiterhin ein »Zukunftsmusiker« geblieben ist. Dieser »unruhige Kopf«, von dem Heinrich Heine in den vierziger Jahren in Paris so schön sagte, daß er »das Bedürfnis« fühle, »sich um alle Bedürfnisse der Menschheit zu kümmern und gern die Nase in alle Töpfe steckte, worin der liebe Gott die Zukunft kocht« – dieser Liszt vereinsamte im Alter; er wußte, daß sein kompositorisches Werk ob seiner stilistischen Offenheit, ob seiner Aufnahme vielfältiger fremder Einflüsse nicht wirklich anerkannt wurde – bis endlich Béla Bartók das Wort zum Sonntag sprach und ihn zum Türöffner der abendländischen Musikgeschichte erklärte.

Mit der Liszt-Rezeption hapert es aber in der Tat bis heute. Der Virtuose überstrahlt noch in der Erinnerung den Komponisten – hören Sie nur sein hochvirtuoses und stimmungsvolles Klavierstück *Vallée d'Obermann* von 1835 – hier in Trio-Fassung – das später in die *Années de pèlerinage* aufgenommen wurde! Im Alter dann änderte Liszt seinen Stil, radikalisierte sich, wurde karg und scheinbar zusammenhanglos, bewegte sich an den Rändern der Tonalität. Auch von seinem Schwiegersohn, dem anderen »Zukunftsmusiker« Richard Wagner wurde er nicht mehr verstanden; dieser hielt die letzten Kompositionen Liszts schlicht für irrsinnig. Die Spätwerke waren aber keine »péchés de vieillesse«, wie Rossini gesagt hätte, keine Alterssünden. Sie waren das erfolgreiche Verfehlen eines ästhetischen Sieges zu Lebzeiten und damit das Gütesiegel eines Zukunftsmusikers: wir haben Franz Liszt weiterhin zu entdecken – und zu feiern!

# Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Herbst / 2019

## Tätigkeitsbericht und Mitgliederversammlung der DLG 2018

Die Mitgliederversammlung der DLG 2018 fand an ungewohntem Ort statt, nämlich im Saal am Palais, und nicht in der vertrauten und weitaus intimeren Altenburg. Deren Schicksal ist jedoch noch immer so ungewiss, dass die Rückkehr der DLG an ihren Stammsitz bis dato in den Sternen steht.

Erstmals leitete Präsident Albrecht von Massow die fristgerecht einberufene Mitgliederversammlung, deren Schwerpunkte der Tätigkeitsbericht des Vorstands, die Wirtschaftsberichte und die anschließende Diskussion bildeten. Im Berichtszeitraum 2017/2018 tagte der Vorstand insgesamt sechs Mal, davon einmal gemeinsam mit dem Kuratorium, dem 2018 auf Einladung des Vorstands Prof. Rolf-Dieter Arens, Mária Éckhardt, Gabriele M. Fischer, Bärbel Grönegres, Koos Groen, Prof. Dr. Wolfram Huschke, Dr. Irina Lucke-Kaminarz, Dr. Christoph Meixner, Julia Miehe und Dieter Muck beigetreten sind.

Gegenstände dieser Vorstandssitzungen waren insbesondere:

- Die Vorbereitung der No. 1 des »Forum Liszt«,
- die Unterstützung des Goethe- und Schiller-Archivs beim Ankauf eines Briefes von Liszt an Carl Alexander in Erweiterung des dortigen Liszt-Nachlasses,
- die Sichtung historischer Tondokumente des Thüringischen Landesmusikarchivs / Hochschularchivs durch Albrecht von Massow und Christian Wilm Müller in Vorbereitung ihrer digitalen Veröffentlichung gemeinsam mit der HfM,
- die Öffentlichkeitsarbeit und die Mitgliederwerbung und
- die Planung und Vorbereitung der 36. Weimarer Liszt-Tage, die in den Händen von Christian Wilm Müller lag.

*Die Mitglieder am Liszt-Denkmal im Park an der Ilm 2018*



*Eröffnung der DLG-Mitgliederversammlung 2018 im Saal am Palais Christian Wilm Müller, Albrecht von Massow, Michael Straeter (v. l. n.r.)*

- Wolfram Huschke – als ständiger Gast des Vorstands – berichtete diesem laufend u. a. über die Vorbereitungen zur 3. Thüringer Liszt Biennale 2019 sowie die Entwicklungen rund um den baulichen Zustand der Weimarer Altenburg.

Insgesamt gab es also eine Reihe neuer Impulse, die in der Mitgliederversammlung am 20. Oktober 2018 vorgestellt und diskutiert wurden. Der thematische Bogen der Diskussion zeigte dabei deutlich die Spannung zwischen dem Wunsch nach breiterer Aktivität und Aufstellung der DLG in der Vermittlung des Lisztschen Erbes einerseits und den eher abnehmenden personellen und materiellen Spielräumen der Gesellschaft andererseits.



So wurden auf der einen Seite Vorschläge im Hinblick auf neue Kooperationen und Vermittlungsformate gemacht und auf die Bedeutung der Vermittlung eines zeitgemäßen Liszt-Bildes gerade an die heranwachsenden Generationen musikalischer Akademiker hingewiesen, auf der anderen Seite musste der Vorstand die stagnierende, eher leicht rückläufige Mitgliederzahl der DLG und die damit enger werdenden Spielräume für die Gesellschaft betonen – dies ein ostinates Thema auch der Vorstandssitzungen. Angesichts dieses Spannungsfeldes wird die Diskussion in der DLG sicherlich auch in den kommenden Jahren intensiv fortgesetzt werden müssen. Michael Straeter lieferte mit Analysen der Zugriffsstatistiken auf die Internetseiten der DLG ebenfalls Material für die Diskussion um Inhalte und interessierte Öffentlichkeit. Auch die dato vorliegenden und künftigen Reaktionen auf das neue Organ der DLG, das 2018 erstmalig erschienene »Forum Liszt«, müssen als wichtiger Beitrag zur zukünftigen Ausrichtung der DLG gewertet werden.



Im Geschäftsjahr 2017/18 blieb der Haushalt jedoch gewohnt stabil, wie Wolfram Huschke in Vertretung der abwesenden Schatzmeisterin Christine Gurk referierte. Die Mitglieder folgten dem Antrag der Kassenprüfer Elisabeth Hohmann und Norbert Urbainsky auf Entlastung des Vorstands.

Elisabeth Hohmann, als Kassenprüferin der DLG eine Institution, bat anschließend um Entlassung aus ihrem Amt und wurde von den Anwesenden mit großem Dank verabschiedet. Michael Bertelmann erklärte sich bereit, ihre Nachfolge anzutreten, und wurde von den Mitgliedern neben dem erneut antretenden Norbert Urbainsky bestätigt.

Christian Wilm Müller zeichnete für das Programm der 36. Weimarer Liszt-Tage verantwortlich, das bereits mit dem Gesprächskonzert am

Abend des 20. Oktober neue Akzente setzte. Prof. Michael Obst und Prof. Reinhard Wolschina sprachen, befragt von Prof. Dr. Albrecht von Massow, über »Liszt und die Moderne«. Ein von Christian Wilm Müller engagiertes und betreutes Ensemble junger Studierender führte Werke von Michael Obst, Reinhard Wolschina, Franz Liszt und Johann Cilenšek auf. Der Vortrag der Studierenden erfreute durch Professionalität, Leidenschaft und einen unverstellten Zugang zu den zeitgenössischen Werken.



Michael Obst, Albrecht von Massow und Reinhard Wolschina (v. l. n. r.) im Gespräch im Festsaal Fürstenhaus

Die Studierenden Tamta Magradze und Hibiki Murayama gestalteten den Sonntagvormittag am Flügel der Hofgärtnerei vor einem kleinen, aber hingerissenen Publikum. Studierende, diesmal des Hochbegabtenzentrums Belvedere, waren auch die Interpreten an der Denstedter Liszt-Orgel mit Werken von Frescobaldi über Bach bis Liszt. Den Abschluss bildete das Geburtstagskonzert, ausgerichtet von HfM und DLG, mit Gedichten unseres Ehrenpatrons Alfred Brendel (Vortrag: Tilman Wölz), einem Grußwort unserer Ehrenpatronin Nike Wagner (siehe Seite 32) sowie Werken von Kagel und Liszt, interpretiert vom Liszt Trio Weimar.



Janós Stark, Johannes Daniel Schneider und Benjamin Pas (v. l. n. r.) spielen Reinhard Wolschinas *pezzo capriccioso per trio* (1974)



## Internetseiten der DLG und Öffentlichkeitsarbeit

Die Internetseiten der Deutschen Liszt-Gesellschaft leiden weiter unter mangelndem Zuspruch. Am häufigsten werden die Aufsätze (darunter auch der neu untergebrachte Aufsatz von Evelyn Liepsch zur Geschichte des Weimarer Liszt-Nachlasses), die Veranstaltungshinweise und die Neuerscheinungen aufgerufen. Auch die 2014 eingestellten »Liszt-Nachrichten« finden nach wie vor starken Zuspruch.

Zwar interessieren sich erfreulicherweise die meisten unserer Besucher auch für die DLG selbst – etwa ihre Zusammensetzung, ihre Kooperationspartner, ihre Ziele und ebenso für die Mitgliedschaftskonditionen –, jedoch hat dieses Interesse bisher kaum zu neuen Mitgliedern noch zu verstärkter Kontaktaufnahme geführt.

Die weitaus überwiegende Anzahl neuer Besucher verlässt uns bereits nach dem Aufruf der Eingangsseite, was die Frage nach den Ursachen dafür aufwirft. Möglicherweise bietet sie – abgesehen von den neun »Appetithappen« unten – noch keinen ausreichend raschen Überblick über die Inhalte unserer Seiten an. So ist der Besucher gezwungen, sich diese über den Aufruf der einzelnen Menüs nach und nach einzeln zu erschließen, denn auch die Menüs führen zunächst einmal zu Rubriken – und erst dann zu den rubrizierten Artikeln. Das mag manchem zu unübersichtlich und umständlich sein. Eine vereinfachte Benutzerführung und rascher überschaubare Inhalte könnten eine längere Verweildauer vielleicht begünstigen.

Nach wie vor ist auch die Beschränkung auf eine Sprache dafür verantwortlich, dass nicht-deutschsprachige Besucher unsere Begrüßungsseite gleich wieder verlassen. (Das gilt vor allem für unsere »Forum Liszt«-Seiten, nach deren Titelbegriffen auch in anderen Sprachen gesucht wird.) Daran wollen wir arbeiten und wenigstens »langlebige« Inhalte nach und nach in's Englische übersetzen lassen; schließlich war auch Liszt nicht nur in einer Sprache zu Hause... Die Übersetzung jedoch ist noch eine Frage der Kosten; erste Schritte sind inzwischen getan.

Dann spielt vermutlich auch die Häufigkeit neuer Inhalte eine Rolle für die Zugriffszahlen. Zurzeit lohnt sich ein Besuch in kürzeren Abständen nicht, denn Neues findet sich auf unseren Seiten nur in Zeitabständen von mehreren Wochen. Hier könnte es vielleicht hilfreich sein, unsere Besucher regelmäßig über neue Artikel zu informieren. Wünschenswert wäre sicher auch eine erhöhte Zahl von Bei- und Zuträgern; schließlich finden viele Informationen rund um Liszt gar nicht den Weg zu uns und auf unsere Seiten, gerade was die so beliebten Veranstaltungstermine und Neuerscheinungen angeht. Jeder Hinweis darauf ist der stets erreich- und dankbaren Redaktion willkommen, in jeder Form.

Suchmaschinen führen immer häufiger direkt zu uns. Zwar ruft ein Großteil der Besucher einzelner Artikel unsere Adresse direkt auf, kennt uns also bereits, aber zumindest bei den deutschsprachigen Suchergebnissen von Google und Co. rangieren wir bei »Franz Liszt« auf den vorderen Plätzen. Doch schon bei der Frage nach Liszts Werken haben andere die Nase weit vorn. Übrigens scheint, was das über Internet-Suchmaschinen bekundete Interesse an Liszt angeht, seine Biografie immer noch sein Werk weit in den Schatten zu stellen.

Es kann uns aber nicht um die Teilnahme an einem Platzierungswettbewerb gehen. Vielmehr wollen wir für unser Thema – den »ganzen Liszt« – werben und die vielfältige Tätigkeit unserer Gesellschaft in den vergangenen mehr als 30 Jahren darstellen. Hier bieten sich uns noch viele interessante Themengebiete und ein breites Betätigungsfeld.

Als Plattform für Originalbeiträge können und sollen unsere Internetseiten keine Alternative zum »Forum Liszt« sein. Viele Autoren betrachten zudem das gedruckte Medium nach wie vor als das seriösere, langlebigere und qualitativ hochwertigere. Diese Ansicht kann gute Gründe für sich beanspruchen. Mangelndes Publikumsinteresse hätten Autoren jedoch nicht zu befürchten, wie die oben erwähnten Zahlen für digitale wie digitalisierte Publikationen zeigen. Eine auf unseren Internetseiten veröffentlichte



Liste der Veröffentlichungen unserer Mitglieder könnte hier immerhin eine Querverbindung zwischen den Medien schaffen.

Kurz: Es ist noch viel zu tun, um unseren Internetauftritt und damit auch die Arbeit unserer Gesellschaft in der öffentlichen Wahrnehmung weiter zu stärken. Potenzielle Mittäter in diesen Belangen werden weiter sehr gesucht.

Um den Kontakt zu den Mitgliedern und der interessierten Öffentlichkeit zu verbessern, diskutiert der Vorstand einen Newsletter (das deutsche Wort »Rundschreiben« drückt die Absicht und das Format nur unvollkommen aus), der seine Abonnenten in einigermaßen regelmäßigen Abständen über Neuigkeiten auf unseren Internetseiten und über das »Forum Liszt« informiert.

Voraussetzung für das Abonnement ist der Zugang zu E-Mail und/oder Internet. Das mag eine Einschränkung für eine Reihe unserer Mit-

glieder sein. Aber nicht nur sind die digitalen Medien aus unserer Kommunikation kaum noch wegzudenken, sondern die DLG ist im Vergleich zu anderen Gesellschaften in der Nutzung digitaler Medien auch klar im Hintertreffen.

Die bekannte Mitgliederpost der DLG wird es nach wie vor geben, so dass kein Mitglied auf die ergänzende Informationsquelle angewiesen ist. Ein Newsletter stellt vielmehr eine zusätzliche Möglichkeit dar, auch zwischen den Veranstaltungen und Postsendungen der DLG miteinander in Kontakt zu bleiben.

Da eine ganze Reihe von Mitgliedern per E-Mail erreichbar ist, hoffen wir auf ihr Interesse. Der Newsletter soll aber auch von Nicht-Mitgliedern über unsere Internetseiten [deutsche-liszt-gesellschaft.de](http://deutsche-liszt-gesellschaft.de) und [forum-liszt.de](http://forum-liszt.de) abonniert werden können.

Der erste Newsletter soll im Herbst 2019 vorgestellt werden.

## Unserer Ehrenpatronin Nike Wagner zum 75.

In der Tat: Unsere Ehrenpatronin Frau Professor Dr. Nike Wagner ist nun – man traut sich's kaum zu sagen – ein Dreivierteljahrhundert alt. Klingt nicht gerade charmant? Mag sein, ist aber ein wunderbarer Anlass, ganz herzlich zu gratulieren, Wohlergehen und gute Gesundheit zu wünschen und, vor allem, sehr und generell zu danken. Dafür, dass sie sich und dass sie uns treu geblieben ist. Sie stand und steht in allen Lebenslagen nicht nur zu ihrem Urgroßvater, sondern ebenso zu ihrem Ururgroßvater, also zu Franz Liszt. Und die Liszt-Erinnerung verbindet uns in Weimar mit ihr seit Antritt des neuen Jahrhunderts. Bald danach, Ende 2002, übernahm sie die Intendanz des gerade kriselnden Weimarer Kunstfestes ab 2004. Sie nannte es nach Liszts genialer Werkgruppe »pèlerinages« und leitete es zehn Jahre, bis zum Wagner-Jahr 2013, beharrlich ihrer Idee folgend, Werk und Wirken Liszts als des neben Bach zentralen Thüringer Musikers der vergangenen Jahrhunderte eng mit Gegenwärtigem zu verbinden, und dies ganz ohne es plakativ zu banalisieren. Manch Einer in Weimar verstand das nicht, wollte es nicht verstehen oder wollte Anderes. Wie das abseits des Mainstreams eben so ist.

Es war naheliegend, dass wir ihr bald Ehrenämter antrugen – das Ehrenpatronat (neben Alfred Brendel, der seit 1990 Ehrenpatron ist) über unsere Deutsche Liszt-Gesellschaft, die damals noch Franz-Liszt-Gesellschaft Weimar hieß aber eben seit Gründung 1990

schon jener deutschlandweite Zusammenschluss von Liszt-Gesellschaften war, dann die Schirmherren-Eigenschaft über die Belegtage der »Altenburg« und, nach der Erweiterung um die Dauerausstellung im Erdgeschoss 2005/06, über das Liszt-Haus, schließlich 2011 den Vorsitz des Ehrenkomitees zum Thüringer kulturellen Themenjahr »Franz Liszt 1811-1886. Ein Europäer in Thüringen«. Über die ›Tochter‹ dieses Großereignisses, die Liszt Biennale Thüringen seit 2015, wacht und waltet sie als Schirmherrin nun ebenso. Und hält in den Eröffnungskonzerten vielbeachtete schwergewichtige Ansprachen, so zuletzt am 5. Juni 2019 in Sondershausen, Liszts Jubelort noch kurz vor seinem Tod. Sie war und ist halt unsere Liszt-Grand' Dame.

Beste Wünsche für das nächste Jahrzehnt und, zunächst, für Beethoven 250 in Bonn 2020.

*Nike Wagner bei der Eröffnung der Biennale 2019 im Achtecksaal in Sondershausen.*





## Bundesverdienstkreuz für Prof. Dr. Norbert Urbainsky

Bundespräsident Dr. Frank-Walter Steinmeier hat Prof. Dr. Norbert Urbainsky am 20. März 2019 die Verdienstmedaille des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen. Überreicht wurde sie ihm vom Oberbürgermeister der Stadt Bochum. Urbainsky wurde damit für sein mehr als 50 Jahre währendes nationales und internationales gesellschaftliches Engagement und seine Leistungen für den Sport und die Sportwissenschaft ausgezeichnet.

Der heute 85-jährige gebürtige Oberschlesier kam nach dem Zweiten Weltkrieg als Fünfzehnjähriger nach Meiningen, legte dort sein Abitur ab und studierte anschließend Musik an der HfM Weimar und Sport an der sogenannten »Muskelkirche« in Jena. 1960 verließ er Thüringen und arbeitete fortan in Bochum als Gymnasiallehrer für Musik und Sport. Nach seiner Promotion in den Sportwissenschaften war Urbainsky u. a. Lehrwart des Westfälischen Turnerbundes und Bundeslehrwart des Deutschen Turnerbundes. Insgesamt war er über 50 Jahre lang im Deutschen Sportbund (DSB, heute DOSB) in verschiedensten Funktionen tätig. 1996 erhielt der Sportwissenschaftler und Diplom-Musikpädagoge einen Ruf als außerordentlicher Professor an die Sportfakultät der staatlichen Semmelweis-Universität für Medizin und Sport in Budapest, wo er bereits seit 1991 einen Lehrauftrag an der Universität für Körperkultur innehatte.

Die völkerverbindende Kraft nicht nur des Sports, sondern auch der Musik führt ihn bis heute über seine »Wahlheimatstädte« Bochum, Weimar, Meiningen, Jena, Hamm (Westfälischer Turnerbund), Graz und Budapest weit hinaus in die Welt; gewissermaßen eine »vie polyfurquée«, in der Urbainsky nicht nur im Sport, sondern auch als Musiker, Musikpädagoge und Förderer, Dirigent und Organisator von Aufführungen ein weit ausgreifendes

und vielseitiges Engagement und vielfältige Kontakte pflegte und pflegt. In diesen Reisen spiegelt sich auch sein besonderer beruflicher und zugleich sehr persönlicher Einsatz für die Verständigung zwischen Ost und West nach 1989.



*Prof. Dr. Norbert Urbainsky auf der Mitgliederversammlung der DLG 2018*

Die Deutsche Liszt-Gesellschaft, deren Mitglied Prof. Dr. Norbert Urbainsky seit den 90er Jahren ist, gratuliert ihm zu seiner Auszeichnung. Die DLG ist Urbainsky ihrerseits für seine Unterstützung und sein kontinuierliches Engagement zu Dank verpflichtet. Beispielsweise prädestinierte ihn seine mehr als 30-jährige enge Verbindung zu Budapest zum Organisator und Reiseführer der Budapest-Exkursion der DLG im Jahr 2014. Urbainsky unterstützte vielfach die Aktivitäten der DLG; so u. a. bei der Rekonstruktion und Ausstattung des 1. Stockwerks der Altenburg (Liszts Weimarer Wohnhaus 1848-61). Zudem ist Urbainsky seit vielen Jahren Kassenprüfer der DLG. und wurde zuletzt 2018 wieder in das Amt gewählt.

### Die 3. Thüringer Liszt Biennale 2019 und der Franz Liszt Ehrenpreis 2019

So viel Liszt und an so vielen historischen Wirkungsstätten des Meisters: Das bietet nur die Thüringer Liszt Biennale, deren dritte Auflage um Pfingsten 2019 stattfand. In der Liszt Biennale Thüringen engagieren sich seit 2015 um die 15 Veranstalter zu gemeinsamem Tun im Sinne des Werkes und der Ideen Franz Liszts und seiner Zeitgenossen. Sie setzen damit das erfolgreiche Zusammenwirken im Liszt-Jubiläumsjahr 2011 fort.

Schwerpunktort nach Meiningen (2015) und Weimar (2017) war 2019 mit zahlreichen Konzerten, einer Ausstellung, einer Akademie und einer neu eingeweihten Gedenktafel die Stadt Sondershausen, die ihren historischen Bezug zu Franz Liszt in ganz besonders anspruchsvoller und eindrucksvoller Weise zu manifestieren vermochte.

Die 3. Thüringer Liszt-Biennale hat großen Publikumszuspruch gefunden und ebenso wie ihre Vorgängerinnen viel zur Wiedervergegenwärtigung des so umfangreichen wie vielseitigen Liszt-Repertoires beigetragen. Von den Solo- über die Kammer- bis hin zu den großen Orchesterwerken hat die Biennale einen breiten Ausschnitt aus dem Schaffen Franz Liszts geboten. Und auch die Person Liszt in ihrer Zeit hat sie in mancher Veranstaltung deutlicher hervortreten lassen, indem sie sich beispielsweise mit seinen Aufenthalten, seinen Verbindungen und regionalen Wirkungen, seinem Äußeren und ja, auch mit seinem Speiseplan befasste.

Im Gegensatz zu den hohen Besucherzahlen der meisten Biennale-Veranstaltungen blieb die überregionale Wahrnehmung des Festivals hinter den Erwartungen zurück. Auch die regionalen und lokalen Medien taten, so weit

sie über die Veranstaltungen berichteten, des Zusammenhangs mit der überregionalen, nämlich Thüringer Biennale meist wenig Erwähnung. Und dies, obwohl eine ganze Reihe von Veranstaltungen und Mitwirkenden sich auf die Reise zu Nachbarorten machte. Es bleibt daher zu hoffen, dass – ausgehend vom Bewusstsein der einzelnen Veranstalter – diese Wahrnehmung bei den kommenden Biennalen durch alle Beteiligten noch gestärkt wird.

Die Menge der Veranstaltungen an den sechs Tagen vor und an Pfingsten machte es dem Besucher aber auch nicht leicht. Er musste mitunter schmerzhaft Entscheidungen treffen, denn selbst bei wiederholt stattfindenden Veranstaltungen blieb ihm der Verzicht auf zeitgleich lockende Angebote nicht erspart. So hat es auch Verfasser dieses über den gesamten Verlauf der Liszt Biennale bei allem Bemühen nur auf ein Drittel der insgesamt 33 Veranstaltungstermine gebracht.

Seiner Rolle als Schwerpunktort der Biennale 2019 wurde Sondershausen in besonderer Weise gerecht. Nicht nur mit einer Vielzahl von Aufführungen, Vorträgen und Festreden, einer ausgezeichnet begleiteten Ausstellung, einer neuen Gedenktafel und einem Salondinner der Hofküche tat sich die Stadt hervor, sondern insbesondere durch das fast glühend zu nennende Engagement aller Beteiligten, das zu einer besonders intensiven und festlichen Atmosphäre beitrug. Schon das hervorragende Eröffnungskonzert mit dem Solisten Enrico

*Die Aufführung der 2. Beethoven-Kantate Liszts, neu ediert aus erst kürzlich wiederaufgefundenem zeitgenössischen Aufführungsmaterial der Weimarer Uraufführung von 1870, war ein besonderer Höhepunkt der 3. Liszt-Biennale. Mehrere wissenschaftliche Institutionen wirkten unter Beteiligung auch der Thüringischen Staatskanzlei für die Neuerstellung einer digitalen Partitur zusammen. Die Aufführung in der Sondershäuser Trinitatiskirche durch das Thüringer Landesjugendorchester unter Juri Lebedew, dem Thüringer Landesjugendorchor unter Leitung von Nikolaus Müller und den Solisten Julia Wagner (Sopran), Annehathrin Laabs (Alt) und Kammer Sänger Andreas Schreiber war ein besonderes Erlebnis und ein würdiger Abschluss der Biennale.*



Pace konnte mit einer Uraufführung aufwarten (Christoph Ehrenfellners Konzertstück für Klavier und Orchester »Der Wanderer«). Und auch das festliche Abschlusskonzert in der Stadtkirche St. Trinitatis hatte Zeitgenössisches im Programm, glänzte aber vor allem mit einem besonderen Prunkstück: Liszts Beethoven-Kantate für Soli, Chor und Orchester (s. Abb.), eingerahmt von Liszts Festklängen und der 2. Ungarischen Rhapsodie für Orchester. »Leiden und Leidenschaft« – so das Motto der diesjährigen Biennale – dürften den Beteiligten dieser Tage in Sondershausen lebhaft in Erinnerung bleiben. Außergewöhnliches Engagement im großen wie im intimeren Rahmen war allenthalben zu registrieren. Es im Einzelnen zu würdigen ist hier nicht Raum und könnte auch allenfalls aus persönlicher Sicht geschehen. So haben die Schülerinnen und Schüler des Musikgymnasiums Schloss Belvedere Erwähnung verdient, die, professionell unterstützt von Bernhard Lange, Joan Páges Valls und Katharina Steinbeck und gefördert von der Neuen Liszt Stiftung, mit ihrem musikalischen Schauspiel ... und Leidenschaft entflammte mich, einen leidenschaftlich be-seelten Biennale-Beitrag lieferten. Unter die Großereignisse zu zählen war – neben den erwähnten Sondershäuser Konzerten – die Aufführung von Bartoks 3. Klavierkonzert und Liszts Faust-Sinfonie in Meiningen, die »Ballett mit Orchester«-Aufführungen von Liszts Dante-Sinfonie und Strauss' Vier letzte

*Liszts Faust-Symphonie in Meiningen.*



Lieder mit dem Philharmonischen Orchester Altenburg-Gera (das auch rein konzertant u. a. mit Liszts Orpheus auf der Biennale vertreten war), das Sonderkonzert am Deutschen Nationaltheater Weimar, bei dem Orchesterbearbeitungen von John Adams und Heinz Holliger neben Edward MacDowells 2. Klavierkonzert und Liszts Tasso erklangen sowie Wagners Tannhäuser auf der Wartburg, wiederum dargeboten von der Meiningener Hofkapelle unter GMD Philippe Bach.



*Liszts Tasso in Weimar.*

Aber auch bemerkenswerte kammermusikalische Ereignisse gab es reichlich. Etwa jenes herausragende und atmosphärisch dichte des Liszt-Trios Weimar auf Schloss Ettersburg mit Werken von Liszt und Schumann, die Kombination von Violine (Andreas Hartmann) und Orgel (Matthias Dreißig) in der Erfurter Predigerkirche und die beeindruckende Soiree von Mariam Bat-

*Das Liszt-Trio Weimar auf Schloss Ettersburg mit Werken von Robert Schumann und Franz Liszt.*





sashvili auf Schloss Belvedere, eingeleitet von einer sehr persönlichen Bilanz von Hellmut Seemann, dem scheidenden Präsidenten der Klassik Stiftung Weimar, dem wir besonderes Engagement für die Sache Liszts zu danken haben. Wie gesagt: Die Fülle der Aufführungen in Kirchen, Schlössern, Theatern und Konzertsälen kann hier nicht ausführlich gewürdigt werden. Gewürdigt werden muss aber die Vielfalt und der Ideenreichtum hinsichtlich der Formate, Programme, Besetzungen und Aufführungsorte, die die Thüringer Liszt Biennale 2019 zu einem einzigartigen Erlebnis gemacht haben. Gewürdigt werden muss auch die Qualität der Aufführungen und Künstler, (unter ihnen bemerkenswert viele junge Musiker), die im Hinblick auf die Liszt-Rezeption, die Verbreitung auch seiner weniger bekannten Werke und seine Bedeutung für die Musik des 19. und 20. (vielleicht ja auch 21.?) Jahrhunderts hoffnungsvoll stimmt. Die (teils bebilderten) Programme und die Liste der Mitwirkenden der Thüringer Liszt Biennale 2019 können auf unserer Internetseite ([deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/veranstaltungen](http://deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/veranstaltungen)) nachgelesen werden.



*Die Soiree zum Ausklang der Biennale im Musikgymnasium Belvedere bestritten der scheidende Präsident der Klassik Stiftung Weimar, Hellmut Seemann, mit einer bemerkenswerten und sehr persönlichen Rede und die international gefeierte Pianistin Mariam Batsashvili mit hochkonzentrierten Interpretationen von Schubert und Liszt.*

Die 3. Thüringer Liszt Biennale und der Festsaal von Schloss Belvedere boten auch den festlichen Rahmen für den in Anwesenheit zahlreicher prominenter Gäste von der Neuen Liszt-Stiftung und der Klassik Stiftung Weimar vergebenen Liszt-Ehrenpreis.

Preisträger 2019 sind die österreichischen Musiker und Kulturmanager Johannes und Eduard Kutrowatz. Seit 2009 sind sie Intendanten des Liszt Festival Raiding. Bis 2015 leiteten beide zudem das Kammermusikfestival Klangfruehling. Johannes Kutrowatz ist seit 2007 außerdem Leiter des japanischen Yamanakako Klangsommers. Johannes und Eduard Kutrowatz studierten im burgenländischen Eisenstadt und in Wien. Als Musiker haben sie – insbesondere als vielfach ausgezeichnetes Klavierduo – international gastiert und zahlreiche bedeutende Aufnahmen veröffentlicht. Ihre Vielseitigkeit, Neugier und Experimentierfreude stellen sie nicht nur als renommierte Kulturmanager und als gefeiertes Klavierduo unter Beweis, sondern auch als gefragte Kammermusiker und Liedbegleiter mit einem ausgedehnten und grenzüberschreitenden Repertoire.

Die Festredner Nike Wagner, Hellmut Seemann, Christoph Stölzl und der thüringische Ministerpräsident Bodo Ramelow würdigten im Festakt auf Schloss Belvedere die umfangreichen Verdienste von Johannes und Eduard Kutrowatz insbesondere um das Werk Franz Liszts und dessen Geburtsort Raiding, der durch das Liszt Festival und die dort angesiedelten Liszt-Stätten und Institutionen inzwischen eine herausragende kulturelle Ausstrahlung weit über die Region hinaus entfaltet. Die Dankesreden der beiden Preisträger lassen hoffen, dass die Verbindung und der Austausch zwischen Raiding und Weimar künftig an Intensität gewinnen werden.

*Ministerpräsident Bodo Ramelow (r.) und der Präsident der Klassik Stiftung Weimar Hellmut Seemann (l.) überreichen den Liszt Ehrenpreis 2019 an Johannes und Eduard Kutrowatz.*



## 37. Weimarer Liszt-Tage 2019 am 19., 20. und 21. Oktober 2019

### Samstag, 19. Oktober 2019

11:00-12:30 Uhr

#### **Jahresversammlung der Deutschen Liszt-Gesellschaft**

Seminarraum 1, Hochschulzentrum am Horn, Carl-Alexander-Platz 1. Gemeinsame Sitzung des Vorstands und des Kuratoriums der Deutschen Liszt-Gesellschaft

14:00-15:30 Uhr

#### **Jahres-Mitgliederversammlung der Deutschen Liszt-Gesellschaft**

Seminarraum 1, Hochschulzentrum am Horn, Carl-Alexander-Platz 1.

16:30-18:00 Uhr

#### **Besuch der Ausstellung Bauhaus-Museum**

Bauhaus-Museum Weimar, Stéphane-Hessel-Platz 1. Ausstellungsbesuch

18:00-19:00 Uhr

#### **Gesellige Gesprächsmöglichkeit**

Cafeteria des Bauhaus-Museums Weimar

19:00 Uhr

#### **Sonderkonzert innerhalb der 37. Liszt-Tage 2019**

der Deutschen Liszt-Gesellschaft e.V. in Kooperation mit dem Franz-Liszt-Zentrum der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar und der Klassik Stiftung Weimar: »Liszt und die Moderne – Bach als Inspiration«  
Moderation: Prof. Dr. Albrecht von Massow  
Foyer des Bauhaus-Museums Weimar, Stéphane-Hessel-Platz 1.

### Sonntag, 20. Oktober 2019

10:00 Uhr

#### **Treffen am Liszt-Denkmal**

Park an der Ilm (unweit des Liszt-Hauses)

11:00-12:30 Uhr

**Präsentation von Liszt-Handschriften im Goethe- und Schiller-Archiv**, Jenaer Str. 1.  
Präsentation von Liszt-Handschriften

durch Evelyn Liepsch  
(Stellv. Abteilungsleiterin Medienbearbeitung und -nutzung, Musikwissenschaftlerin)



16.00 Uhr

#### **Konzert an der Liszt-Orgel Denstedt**

An der Liszt-Orgel Denstedt musizieren Studierende der Klasse von Prof. Silvius von Kessel (Domorganist in Erfurt) (\*)

17.00 Uhr

#### **Preisträgerkonzert im Festsaal Fürstenhaus**

Festsaal Fürstenhaus, Platz der Demokratie 2/3. (\*). **16:15 Uhr** Konzerteinführung

(\*) Hinweis: Da von jeweils anderen Veranstaltern langfristig organisiert, ließen sich die beiden Konzerte zeitlich nicht mehr aufeinander abstimmen. Wir empfehlen natürlich beide gleichermaßen! (Zuerst Denstedt und zum 2. Teil ins Preisträgerkonzert...?)

### Montag 21. Oktober 2019

19:30 Uhr

**Liszt-Geburtstagskonzert** der Hochschule für Musik und der Deutschen Liszt-Gesellschaft (am Vorabend seines 208. Geburtstags)

Festsaal Fürstenhaus, Platz der Demokratie 2/3.  
»Im Sinne Liszts – die Nachwuchsförderung«  
Es spielen Schüler\*innen des Hochbegabtenzentrums / Musikgymnasium Schloss Belvedere.  
Festredner: Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Peter Gülke  
Ehrensensator und Ehrendoktor der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

Alle Veranstaltungen finden in Weimar statt mit Ausnahme des Konzertes in Denstedt.

Stand 27.09.2019. – Änderungen vorbehalten.

