

FORUM LISZT

der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Nº 7 | 2024

Komponistinnen um und nach Liszt

**Franz Liszt und die Deutung der
Heiligen Cäcilie von Raffael**

Evgeny Kissin und Franz Liszt

**»Engel der Geschichte« –
Franz Liszts eigentümliche Moderne**

**Zu den digitalisierten Quellen der Faust-Symphonie
in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und im GSA**

MITTEILUNGEN AUS DER GESELLSCHAFT HERBST | 2024

Inhalt Forum Liszt No. 7

<i>Albrecht von Massow</i> Zum Geleit	Seite 3
<i>Nina Noeske</i> Komponistinnen um und nach Liszt	Seite 4
<i>Tiago de Oliveira Pinto</i> Franz Liszts und die Deutung der Heiligen Cäcilie von Raffael	Seite 9
<i>Tiago de Oliveira Pinto</i> Evgeny Kissin und Franz Liszt – Gedanken zu Musik in unsteten Zeiten	Seite 20
<i>Albrecht von Massow</i> »Engel der Geschichte« – Franz Liszts eigentümliche Moderne	Seite 25
<i>Stefanie Rosenbaum</i> Zu den digitalisierten Quellen der Faust- Symphonie in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und im GSA	Seite 29

Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft 2023 + 2024

Tätigkeitsbericht und Mitglieder- versammlung der DLG 2023	Seite 36
41. Weimarer Liszt Tage 2023	Seite 37
Tätigkeitsbericht und Mitglieder- versammlung der DLG 2024	Seite 38
42. Weimarer Liszt Tage 2024	Seite 39
Zum Tode von Helga Muck	Seite 40
Lisztiana Muck – Sammlung und Pläne in Weimar	Seite 41
Liszt Biennale Thüringen 2025	Seite 42
Franz Liszt Chronologie 1875	Seite 42

Abbildungen

S. 5: Grażyna Bacewicz, courtesy of the Polish Music Center, wikimedia commons. **S. 6:** Marie Jaell-Jeune, Fotograf: Ganz, J., wikimedia commons. **S. 7:** Steinseltz-205-Rue du Maire Rupp 56, Marie Jaell-Trautmann, Fotograf: Gerd Eichmann, wikimedia commons. **S. 10:** Raffael: Die Ekstase der Heiligen Cecilie, Fotografie vom Autor. **S. 14:** Raffael: Die Ekstase der Heiligen Cecilie (Ausschnitt), Fotografie vom Autor. **S. 22:** Evgeny Kissin im Liszt Haus der Hofgärtnerei, Aufnahme vom

Autor. **S. 26/27:** Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. **S. 30 + 32:** Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. **S. 37:** Gabriele Maria Fischer. **S. 39, oben:** Gabriele Maria Fischer. **S. 39, unten:** Shiref Sobhy Nessim. **S. 14:** Gabriele Maria Fischer. **S. 43, unten:** Gabriele Maria Fischer, aus der Sammlung Muck. **S. 43, oben:** Albert, Joseph: Franz Liszt (Zeno_Fotografie) nach 1865, wikimedia commons.

Impressum

Forum Liszt, herausgegeben von der *Deutschen Liszt-Gesellschaft e. V.*
Präsidium: Prof. Dr. Albrecht v. Massow, Prof. Christian Wilm Müller, Gabriele Maria Fischer.
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, www.deutsche-liszt-gesellschaft.de, www.forum-liszt.de

Redaktion: Albrecht v. Massow, Michael Straeter (Interna). Gestaltung: Gabriele Maria Fischer. Druck: Druckerei Schöpfel (www.druckerei-schoepfel.de).
Die Redaktion behält sich das Recht vor, Beiträge zu kürzen. Der Inhalt der Beiträge muss nicht mit der Auffassung des Herausgebers übereinstimmen. Für unverlangt eingehende Manuskripte übernimmt die Redaktion keine Verantwortung.

ISBN 978-3-9820342-6-3

Zum Geleit

Albrecht von Massow, Weimar

Das vorliegende Heft vereint weitere Beiträge zum Thema der Interpretation, auch interdisziplinär. Die Bandbreite reicht von Geisteshaltungen über künstlerische Praxis bis hin zu Quellenbefunden. Zudem finden sich in den *Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft* zahlreiche Informationen, welche die ehrenamtlichen Aktivitäten des Vorstands und seines unmittelbaren Umfelds bekunden.

Die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* zeigt sich somit auch in ihrer Mitgliederzeitschrift als eine gut aufgestellte und aktive Gesellschaft. Gleichwohl stehen im Jahre 2025 nun Wahlen für den Vorstand und das Kuratorium an. Daher möchte ich Sie bitten, das bisher Geleistete – *Ankäufe für das Goethe- und Schillerarchiv, Weimarer Liszt-Tage, Forum Liszt*, Sanierung der Homepage, Öffentlichkeitsarbeit und weitere Aktivitäten einzelner Mitglieder für die *Liszt-Biennale* etc. – Revue passieren zu lassen, um dann in der Mitgliederversammlung während der nächsten *Weimarer Liszt-Tage* im Herbst 2025 über den zukünftigen Vorstand zu entscheiden. Zudem können Sie schon im Vorfeld bekunden, wie Sie zu den Aktivitäten des Vorstands und seines unmittelbaren Umfelds stehen, so dass dessen Wiederwahl zwar im Bereich des Möglichen liegen kann, wenn sich dessen Mitglieder dazu bereit erklären; aber dies enthebt uns alle nicht von der Aufgabe, nun noch verstärkt den Generationenwechsel im Auge zu behalten.

Die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* hat sich durchaus gewandelt – und sie musste sich auch wandeln. Während sie einige Jahre im Vorfeld des hochgeforderten Jubiläumsjahres 2011, währenddessen und danach als wichtige Mitakteurin im Rampenlicht stehen konnte, suchte sie später Wege zu einem neuen Selbstverständnis ausserhalb dieses Rampenlichts. Für den Vorstand seit 2017 stand diese Aufgabe ebenso wie die Aufgabe des Generationenwechsels nun im Vordergrund. Heute also hat die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* für dasjenige, was sie ehrenamtlich im Rahmen ihrer Satzung und ihrer Mitgliedsbeiträge ermöglichen kann, den damaligen weitaus größeren Kontext – den des Jubiläumsjahres – längst nicht mehr zur Verfügung, wenngleich es Wolfram Huschke und Rolf-Dieter Arens gelang, ein wichtiges Anliegen des Jubiläumsjahres – nämlich Werk und Wirken Liszts in Thüringen nachhaltig zur Geltung zu bringen – durch die *Liszt-Biennale* zu erfüllen. Zudem entsenden die *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* sowie die *Klassik-Stiftung Weimar* weiterhin Beauftragte in den Vorstand der *Deutschen Liszt-Gesellschaft*, was eine hervorragende Kooperation bildet. Auch ist die Homepage hinzugekommen, die sich zu einer sehr guten Informationsbörse entwickelt hat und aus aller Welt aufgesucht wird. Man kann also verhalten optimistisch in die Zukunft schauen, muss allerdings immer wieder schauen, was sich bewährt hat und was sich ändern könnte.



Komponistinnen um und nach Liszt

Vortrag, gehalten am 22.10.2023 im Festsaal des Fürstenhauses der HfM Weimar

Nina Noeske, Weimar

Programm des Abends:

Grażyna Bacewicz (1909-1969)

Quartett for Four Violins (1949)

Allegretto – Allegro giocoso | Andante tranquillo | Molto Allegro

Marie Jaëll (1846-1925)

Sphinx (1885) (Camille Saint-Saëns gewidmet)

Promenade matinale – esquisses (1893) (Melle Lucie Wassermann gewidmet)

Aube

Danse de Doute

Essaim de Mouches

Entrainement

»Komponistinnen um und nach Liszt« – das Motto der heutigen Matinee ist insofern etwas irreführend, als zumindest eine der beiden Komponistinnen, die heute auf dem Programm stehen, nämlich die Polin **Grażyna Bacewicz** (1909–1969), von der wir soeben das Quartett für vier Violinen gehört haben, sich auch mit einigem guten Willen kaum mit Liszt in Verbindung bringen lässt; zumindest sind kompositorische Einflüsse womöglich nur über mehrere Ecken und Umwege nachweisbar. Gleichwohl – einige Worte zu dieser Komponistin: Als das Werk mit durchaus ungewöhnlicher Besetzung entstand, 1949, war Bacewicz 40 Jahre alt, verheiratet, hatte eine kleine Tochter, aber vor allem: Sie war bereits eine weit über Polen hinaus bekannte Musikerin und Komponistin.

Nach ihrem Studium am Warschauer Konservatorium (Violine, Klavier und Komposition, Philosophie) ging sie 1932 nach Paris, um sich – wie so viele, auch männliche Kollegen – bei Nadia Boulanger fortzubilden. Bekannt wurde Bacewicz zunächst vor allem als Interpretin,

insbesondere als Geigerin, bis sie ab den 1940er Jahren mehrere renommierte Preise auch für ihre Kompositionen erhielt. In ihren späteren Jahren, ab 1960, war sie Vizevorsitzende des Polnischen Komponistenverbands und hatte damit eine zentrale Stellung im polnischen Musikleben inne, schließlich wurde sie mit fast 60 Jahren noch Kompositionsprofessorin am Warschauer Konservatorium. 1969 starb sie im Alter von 60 Jahren. Musikalisch-stilistisch können ihre Werke in mehrere Phasen eingeteilt werden: Grob gesagt, sind ihre Kompositionen bis etwa 1958 einem tonalen bzw. erweitertonalen und ab 1958 meist einem außer- oder atonalen, etwas experimentelleren Idiom verpflichtet, woran die schrittweise Abkehr vom Sozialistischen Realismus in Polen ab 1956 sicherlich beteiligt war. In ihren Kompositionen, meist konventionelle Gattungen bedienend (darunter sieben virtuose Violinkonzerte, ein Violakonzert, ein Klavierkonzert, sieben Streichquartette, Violinsonaten, aber auch Vokalwerke, Opern und Ballette, vier Symphonien etc.), finden sich immer wieder neoklassi-

Summary

Women Composers around and after Liszt

The lecture focusses on two female composers: Grażyna Bacewicz (1909–1969) and Marie Jaëll (1846–1925). Although the motto of the concert was »Women composers around and after Liszt«, only Jaëll actually had a direct connection to Franz Liszt.

Bacewicz, a Polish composer (and violinist), studied in Warsaw and Paris. She first became known as a performer, later winning prestigious prizes as a composer and eventually making a name for herself as vice-chair of the Polish Composers' Association. Her work can be divided into two phases: until 1958 she composed tonal or extended-tonal music, then atonal and much more experimental. Her style shows neo-classical and neo-baroque influences and sometimes has folkloristic traits in the tradition of Bartók.

Marie Jaëll, born Marie Trautmann in Alsace, was initially a child prodigy on the piano. She married the pianist Alfred Jaëll at an early age and made a career as a concert pianist. In 1868 she met Liszt in Rome, which she

described as a transformative experience. After the death of her husband (1882), she worked closely with Liszt in Weimar. She composed over 35 piano works, chamber music, concertos and a symphonic poem. Her compositions show clear influences of the late Liszt, especially in works such as *Sphinx* (1885). The notorious music critic Eduard Hanslick criticised her style as too extravagant and too strongly influenced by Liszt, while Liszt himself greatly appreciated her works. National prejudices against France also made themselves felt in contemporary criticism. From the 1890s onwards, Jaëll also wrote theoretical teaching works for piano.

The lecture was held on the occasion of a matinee at which works by both composers were performed: Bacewicz's *Quartet for four violins* (1949) and Jaëll's piano pieces *Sphinx* and *Promenade matinale*.



Grażyna Bacewicz (* 5. Februar 1909 in Łódź;
† 17. Januar 1969 in Warschau)

zistische oder neobarocke Einschläge, charakteristische motorische Spielfiguren und eine Neigung zum Folklorismus in der Bartók-Nachfolge. Letzteres ist auch im Violinquartett deutlich bemerkbar – vor allem im ersten Satz, im spielfreudigen Teil nach der langsamen Einleitung, aber auch im rondoartigen Schlusssatz. In der Literatur ist immer wieder vom distanzierten und kühlen Ausdruck, aber auch vom Gestus der Entschlossenheit zu lesen, der bei Bacewicz vorherrsche; hierzu im Gegensatz stehen Sätze wie der soeben gehörte zweite, Espressivo-Satz mit dem charakteristischen, an ein Schlaf- oder Wiegenlied gemahnenden, träumerisch-ruhigen Thema, durchaus Geborgenheit vermittelnd – auch in der Passage, in der das Thema gegen alle Schulweisheit in parallelen Quarten geführt wird.

In einem viel engeren Zusammenhang mit Liszt steht **Marie Jaëll** (1846–1925), auf die ich im Folgenden ausführlicher eingehen möchte. Es handelt sich um eine der wohl interessantesten Komponistinnen des späteren 19. Jahrhunderts, zunächst aber, und das seit sehr früher Kindheit, vor allem um eine Pianistin, die 1868 in Rom

– und zwar in der Villa d’Este – Liszt kennenlernte; sie war damals 22 Jahre alt, der Meister bereits 57. Mit Blick auf diese Begegnung notierte die Pianistin, dass es bei ihr damals zu einer »unerwarteten Transformation« kam:

»Als ich 1868 Liszt das erste Mal in Rom hörte, schienen sich, sobald er nur anfang zu spielen, alle meine Fähigkeiten des Hörens zu verändern. [...] Während ich dieser Musik zuhörte, die so anders war als alles was ich bisher gehört hatte, fühlte ich meine Gedanken kreisen, als ob sie unabhängig von meinem Willen, die Fähigkeit erlangt hätten, Wege zu beschreiten, die ich nicht kannte.«¹

Diese »neuen Wege« sind auch in den Klavierstücken von Marie Jaëll hörbar; zweifellos hat sie sich von Liszt inspirieren lassen.

Ein paar Stichworte zu ihrer Biographie: Jaëll wurde 1846 als Marie Trautmann in dem kleinen Ort Steinsetz bei Wissembourgh im Elsaß geboren und bekam, als musikalisch unerhört begabtes Mädchen, das eine den eigenen Talenten adäquate Ausbildung quasi einforderte, schon früh Klavierunterricht; die Eltern mussten extra ein Klavier aus dem Nachbardorf für sie organisieren. Marie konzertierte als »Wunderkind« bereits in sehr jungen Jahren öffentlich und begeisterte damit u.a. Ignaz Moscheles, der sie in einem Konzert hörte; sie erhielt dann u.a. in Paris, zunächst privat, schließlich am Konservatorium, Klavierunterricht von Henri Herz, bekam gleich zu Beginn des Studiums einen renommierten Preis des Konservatoriums und heiratete schließlich im Alter von knapp 20 Jahren den 14 Jahre älteren, damals recht berühmten Pianisten Alfred Jaëll, mit dem sie gemeinsam auf Konzertreisen in ganz Europa ging. Das Paar blieb kinderlos.

Immer wieder hoben die Kritiker das enorme pianistische Talent der Gattin des Alfred Jaëll hervor, das seines offenbar in den Schatten stellte. In einer anonymen Rezension eines Konzerts in Triest von Februar 1873 heißt es etwa: »Die Dame hat durch ihr bravouröses Spiel, ihre enorme Kraft und Ausdauer allgemeinen Enthusiasmus hervorgerufen«.² Der berühmte Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick notierte im selben Jahr über die damals 27jährige: »Ihre ungewöhnliche Kraft und Ausdauer, ihre Bravour und ihr Gedächtniß verdienen alle Anerkennung«, jedoch: »[D]as alles entschädigt nicht für die Affectation und Unnatur, mit der sie Schumann [hier: die Davidsbündlertänze] vortrug, halb Somnambule, halb Amazone«. Was sie vermissen lasse, sei musikalischer Zusammenhang und ein »feste[r] musikalische[r] Kern«.³

Zehn Jahre später, 1883, äußerte derselbe Kritiker im Rückblick, dass Marie Jaëll im Vergleich mit dem Pianisten-Gatten »[v]on beiden Ehehälften [...] offenbar die männlichere« war, »aber das Weib, Alfred, schien uns die angenehmere.« Während *er* demnach elegant und formvollendet, jedoch »ohne Tiefe und Leidenschaft« spielte, konzentrierte *sie* sich just auf diese Attribute, verlor darüber aber mitunter den Zusammenhang aus dem Blick (»worüber denn auch die Form meistens in Stücke ging«). Noch einmal Hanslick: »Trotz ihrer kühnen, glänzenden Bravour hat sie uns doch selten ganz befriedigt, denn überall mischten sich Blasirtheit, Raffinement und falsche Genialität erkältend in ihren Vortrag. Es fehlten, was wir an einer Frau am schwersten vermissen: Anmuth und Natürlichkeit.« Und so schwanke man, »ob man ihr Spiel genial nennen soll oder talentlos.«⁴ Und schließlich, so ist 1884 – ebenfalls bei Hanslick – zu lesen, repräsentiere Marie Jaëll, die »Salon-Walküre«, »das genialische, extravagante Element der Liszt-Wagnerschen

Marie Jaëll, geborene Trautmann.

* 17. August 1846 in Steinsetz; † 4. Februar 1925 in Paris



Schule«; sie wisse »mit verblüffender Sicherheit uns einen Reichtum an Phantasie und Leidenschaft vorzuspiegeln, unter welchem sich doch nur eine berauschte Armuth verbirgt.«⁵

Warum diese ausführlichen Zitate aus zeitgenössischen Konzertkritiken, die sich auf Marie Jaëll als Pianistin und nicht als Komponistin beziehen? – Frappierend ist, dass einige der hier genannten vermeintlichen Kritikpunkte (etwa: Blasiertheit, Raffinement, falsche Genialität) wenige Jahrzehnte zuvor immer wieder auch dem Pianisten Liszt angeheftet wurden. Analysiert man die Topoi genauer, stößt man zudem darauf, dass sie durchaus ein nationalistisches Vorurteil Deutschlands gegenüber Frankreich beinhalten: Die abwertende Rede etwa von »französischem Raffinement«, aber auch von »französischer« – d.h. oberflächlicher – »Eleganz« ist lange bekannt. Und diese Attribute wiederum wurden regelmäßig vom Virtuosen auf den Komponisten übertragen. Dies betrifft nicht nur Liszt, sondern auch Marie Jaëll, die seit etwa 1870 – also im Alter von Mitte 20 – mit dem Komponieren begonnen hat: Überliefert sind von ihr über 35 Werke und Zyklen nur für Klavier (die vor einigen Jahren auf mehreren CDs Cora Irsen eingespielt hat), aber auch Kammermusik: zwei Streichquartette, eine Violinsonate, eine Cellosone, ein Klaviertrio, eine Klaviersonate, und schließlich: zwei Klavierkonzerte, ein Cellokonzert und eine Symphonische Dichtung mit Gesang (»Ossian«). Später, ab den 1890er Jahren, hat

Jaëll – das nur am Rande – schließlich noch mehrere Schriften, Unterrichtswerke für Klavier, verfasst. Die Titel lauten etwa: *Le Toucher* (»der Anschlag«; 3 Bände; frz. Originalausgabe 1895), oder auch *La Musique et la psychophysiologie* (»Die Musik und die Psycho-Physiologie«; frz. Originalausgabe 1896). Diese Abhandlungen sind in jüngerer Zeit recht ausführlich unter dem Aspekt von »Musical Embodiment Studies« gewürdigt worden.⁶ Viele Jahre nach dem ersten Treffen in Rom 1867 kamen Liszt und Marie Jaëll noch einmal intensiv zusammen, und zwar, nachdem der Gatte Alfred 1882 im Alter von 49 Jahren an den Folgen einer schweren Krankheit gestorben ist. 1883 bis 1885, in ihren späten Dreißigern also, verbrachte Jaëll jeweils mehrere Monate in Weimar bei Liszt, mit dem sie schon zuvor freundschaftlich verbunden blieb (u.a. ist ihre bereits 1871 veröffentlichte Klaviersonate Liszt gewidmet). In Weimar – in der Hofgärtnerei – erledigte sie für den Meister, Schreibtisch an Schreibtisch, Korrekturarbeiten, man machte gemeinsame Ausflüge, wobei sich beide im beständigen Austausch miteinander befanden. So kann man von einer Art kreativen Künstlergemeinschaft sprechen, die auch gemeinsames produktives Arbeiten ermöglichte. Hierzu nur ein Beispiel: Marie Jaëll spielte etwa den ihr gewidmeten dritten Mephistowalzer auf dem Klavier, was wiederum Liszt zu Änderungen an seiner Komposition inspirierte, die sie – mitsamt eigenen Ergänzungen und Korrekturen – ins Manuskript eintrug, so dass er sie

Gedenktafel am Geburtshaus Marie Jaëlls.



mehr oder weniger scherzhaft ermahnen musste, dass sie seine Autorschaft zu respektieren habe.⁷ Diese Form der Zusammenarbeit im Hinterkopf, fällt es schwer, von Marie Jaëll als bloße »Schülerin« Liszts zu sprechen.

Immer wieder äußerte sich Liszt lobend, ja, begeistert, über Jaëlls Kompositionen: brieflich gegenüber dem Gatten (1875),⁸ 1880 direkt in einem Brief an sie (hier spricht er von ihrem »bewundernswerte[n] Talent«),⁹ und als in Weimar Jaëlls Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll unter Leitung von Camille Saint-Saëns aufgeführt wurde, sprach Liszt begeistert von dem meisterhaften und genialen Werk.¹⁰ Anders sah dies wiederum Eduard Hanslick, der sich gewohnt kritisch äußerte, hier 1888 zu ihren Klavierstücken: »Die Compositionen der Frau Jaëll bezeugen mehr das schwache als das schöne Geschlecht.« Die Stücke wie auch die Komponistin selbst »gehören«, so Hanslick, »zu den problematischen Naturen in der Kunst, welche zwar durch ihre Ungewöhnlichkeit momentan interessiren, aber doch weit mehr Verwunderung als Freude erregen.«¹¹ Als Komponistin habe sie sich – so heißt es wiederum fünf Jahre zuvor, 1883 – »vollgetrunken« aus der »Quelle, deren eigentümlich stechender Geruch sich sofort verräth«, nämlich Franz Liszt, indem sie die »Äußerlichkeiten seines Componirens« nachahme. »Bei einer auf das Pikante und Emancipirte angelegten Französin wie Madame Jaëll erscheint gerade dieser Einfluß begreiflich.«¹²

Tatsächlich ist der kompositorische Einfluss Liszts – hier: des späteren Liszt, jenes des dritten Bandes der *Années de Pelerinage*, der *Nuages Gris*, des Klavierstücks *Unstern!* oder der *Bagatelle ohne Tonart* – insbesondere auch in den Stücken, die in der heutigen Matinee zu hören sind, nicht zu ignorieren. *Sphinx* von 1885 etwa, gewidmet dem Freund, Anreger und Lehrer Camille Saint-Saëns, besticht nicht zuletzt durch seinen experimentellen Charakter; fast gewinnt man beim Hören den Eindruck, dass das Stück nur aus einem einzigen Anfang besteht, der in sich selbst bereits erfüllt ist und keinerlei Fortführung bedarf. Es ist ein einziges, sich über eine Oktavspanne öffnendes Motiv, das über mehrere Minuten ausgekostet, aber auch gleichsam ausgetestet wird, indem unterschiedlichste Harmonien, Farben, Gesten dazu ausprobiert werden – ohne Eile, mit viel Ruhe, wird diesen nachgehört, nachgespürt. Harmonisch fühlt man sich stellenweise an Claude Debussy erinnert, die Tremoli in der zweiten Hälfte des Stückes scheinen vage an Liszts *Nuages Gris* oder auch an *La lugubre gondola I* anzuknüpfen. Eine Entwicklung findet

nicht statt – und wenn, dann ist diese so langsam, dass eher von einer Zustandsveränderung gesprochen werden kann. Dasselbe gilt auch für die erste von vier Skizzen der *Promenade matinale* (»Morgenspaziergang«): Auch hier geht es um eine Stimmung, einen Zustand, einen Moment, bei dem relativ zu Beginn eine um eine Quarte aufsteigende, weitgehend chromatische Skala in der rechten Hand, leittönig zum Grundton führend, zweimal auffallend hervorsticht – so auffallend, dass dieses banale Motiv durchaus zu einem hartnäckigen Ohrwurm werden kann. Verglichen mit diesem gleichsam impressionistischen Stück sind die *Esquisses 2–4* traditioneller gehalten, romantisierend, teilweise an Chopin erinnernd, elegant. Grundsätzlich sei empfohlen, sich vor allem die Solo-Klavierstücke einmal vollständig anzuhören, und zwar in der Einspielung von Cora Irsen, die 2016 auch eine kleine, lesenswerte Monographie über Marie Jaëll verfasst hat: Man kommt beim Hören teilweise aus dem Staunen kaum heraus, auch nicht bei den 18 Stücken für Klavier *d'après la lecture de Dante, Ce qu'on entend dans l'enfer* – bereits der Titel verweist auf Liszt als Vorbild, hier natürlich direkt auf die *Dante*-Sonate und die symphonische Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* nach Victor Hugo.

Es gibt also viel zu entdecken, nicht nur bei Marie Jaëll, sondern auch bei zahlreichen weiteren Komponistinnen, die Liszt nahestanden und die er gefördert hat.

¹ Marie Jaëll, zit. nach Cora Irsen: Marie Jaëll – die charmante Unbekannte, Weimar 2016, S. 36.

² Allgemeine musikalische Zeitung vom 5.3.1873, Heft 10, S. 156f.

³ Eduard Hanslick: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885, Berlin 3. Auflage 1896, S. 93.

⁴ Ebd., S. 389.

⁵ Ebd., S. 446.

⁶ Vgl. Hamish Robb: Marie Jaëll: Pioneer of Musical Embodiment Studies, in: 19th Century Music 45/3 (2022), S. 220–243.

⁷ Vgl. hierzu Irsen: Marie Jaëll (Anm. 1), S. 71.

⁸ Brief Franz Liszts an Alfred Jaëll, 22.6.1875, vgl. ebd., S. 50.

⁹ Brief Franz Liszts an Marie Jaëll, 10.2.1880: »Liebe Kollegin, Sie sind von schreiender Ungerechtigkeit gegen Sie selbst. Manche Male habe ich gesagt, dass Ihr bewundernswertes Talent weit überlegen ist. [...] Am Klavier bestätigen Sie mich darin vollkommen. Widersprechen Sie mir also nicht mit Reden einer exzessiven und folglich falschen Bescheidenheit.« Zit. nach ebd., S. 64f.

¹⁰ Ebd., S. 76.

¹¹ Eduard Hanslick: Aus dem Tagebuche eines Musikers. Der »Modernen Oper« VI. Theil. Kritiken und Schilderungen, Berlin 3. Auflage 1892, S. 267.

¹² Hanslick: Concerte, Componisten und Virtuosen (Anm. 3), S. 390.



Franz Liszt und die Deutung der Heiligen Cäcilie von Raffael

Tiago de Oliveira Pinto, Weimar

In einem Brief an den katholischen Publizisten und Musikkritiker Joseph d'Ortigue äußert sich Franz Liszt zu einem Besuch in der Pinakothek von Bologna am 9.10.1838.¹ Er beschreibt das als »Santa Cecilia«, oder auch als »L'Estasi di Santa Cecilia«, d.h. »Die Ekstase der Heiligen Cecilia« betitelte Gemälde von Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520) – im deutschsprachigen Raum wird dieser Künstler oft nur als Raffael bezeichnet. Das Werk entstand 1516/17 und befindet sich seit 1815 in der Pinakothek von Bologna.² Wie seinen Zeilen zu entnehmen ist, hatte ihn dieses Gemälde in die Stadt gezogen. Er wusste von der »Heiligen Cäcilie« von Raffael und hatte wahrscheinlich entsprechende Reproduktionen davon bereits zu Gesicht bekommen.³

Die Schilderung von Raffaels »Cäcilie,« die Liszt im Schreiben an den Freund Joseph Louis d'Ortigue vornimmt, beinhaltet eine tiefgründige Deutung dieses Werkes, die

in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich für Liszts religiös geprägte musikalische Ästhetik ist. Obwohl der berühmte Pianist, Komponist und Pädagoge als Mentor und Vorreiter neuer Ansätze im kompositorischen Schaffen seiner Zeit gilt, hat Franz Liszt seine musikästhetischen Gedanken nie eigens in einer Schriftfassung niedergelegt oder sich anderweitig als Autor einer neuen Musikästhetik hervorgetan. Zwar werden musikästhetische Fragen in Franz Liszts schriftlichen Äußerungen thematisiert, vor allem in seinen Schriften über einige Zeitgenossen – Chopin, Wagner, Berlioz u.a. – seltener jedoch ist Musik bei Liszt Gegenstand einer übergeordneten, systematisch-ästhetisch erarbeiteten und von ihm selbst konzipierten Anschauung. Umso bemerkenswerter, dass seine Betrachtung des Gemäldes von Raffael zum Schlüsselerlebnis für die eigene Ästhetik wurde.⁴ Der Brief aus Bologna liefert hierzu einige Anhaltspunkte.



Franz Liszt and the interpretation of St. Cecilia by Raffael

The depiction of St. Cecilia, accompanied by St. John the Apostle, Mary Magdalene, St. Paul the Apostle and Augustinus, is one of Raphael's most emblematic paintings. Franz Liszt was overwhelmed by its beauty and symbolic connotations. In a letter to his friend Joseph d'Ortigue from 1838 he gives account of his impressions on Raphael's masterpiece:

(...) its ideal beauty seized me as violently as that of its representation.

Music itself and the human being transformed by music, who thus comes close to the divine sphere, are the two

subjects that Liszt deals with in his text on Raphael's painting. On the one hand, Franz Liszt is concerned with a deeper understanding of the power of music through its human integration, embodied here by Cecilia, and on the other hand he recognizes an ideal image of music, which he seeks to develop from the presence of the four figures grouped around Cecilia. The »Cecilia principle« could be described in such a way that it is only through music that a very specific spiritual state of human existence is promoted, a true rupture from ordinary life.

Summary



Doch wer war der Adressat von Liszts Schreiben, Joseph Louis d'Ortigue (1802-1866)? Ab 1834 verbindet Liszt eine besondere Freundschaft mit diesem Musikkritiker und Publizisten aus Paris, ein liberaler Katholik, der zugleich auch die erste Biographie des noch jungen Pianisten verfasste.⁵ Neben zahlreichen beruflichen Tätigkeiten im musikalischen Bereich war d'Ortigue Musikarchivar, hatte eine Professur für Chorleitung inne und war Orgelexperte. Herausragend war seine Vorliebe für Vokalmusik. Als Kirchenmusikhistoriker machte er sich den bedeutendsten Namen.⁶ Mit Franz Liszt teilte d'Ortigue auch eine große Wertschätzung für das Oeuvre von Hector Berlioz. Beide standen sich sehr nahe, was den inhaltlichen Austausch zu Musik und Religion betrifft. So ist der direkte und vertrauliche Ton der Zeilen von Liszt an d'Ortigue gut nachzuvollziehen.

* * *

Die Darstellung der Heiligen Cäcilie, in Begleitung von Apostel Johannes, Maria Magdalena, Apostel Paulus und Pabst Augustinus, gehört zu den besonders emblematischen Gemälden Raffaels. Die geradezu bezaubernde Ausstrahlung des Bildes hat nicht nur Liszt fasziniert sondern wurde über Jahrhunderte bewundert, kommentiert und kopiert. Es hält seine Betrachter tatsächlich in Bann. Der betrachtende Franz Liszt wurde von einer starken Ergriffenheit berührt, als er diesem großen Bild von Raffael gegenüber stand. Dem Adressaten seines Briefes macht er keinen Hehl daraus:

Es fiel mir schwer, ja wäre mir sogar unmöglich, Ihnen mitzuteilen, was ich empfand, als ich mich plötzlich vor diesem wunderbaren Gemälde befand, in dem uns das Genie Raffaels in vollem Glanz entgegentritt.⁷

Dabei ist es nicht nur die überwältigende Schönheit des Werks, die Liszt zutiefst beeindruckt, sondern zugleich die Symbolik, die das Gemälde von Raffael beinhaltet, die er erkennt:

(...) seine IDEELLE Schönheit ergriff mich ebenso heftig wie die seiner Darstellung.⁸

Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520): »Heilige Cäcilie« oder »Die Ekstase der Heiligen Cäcilie,« von 1516/17, in der Pinacoteca dell'Accademia delle Belle Arti, Bologna. Blick auf das große Gemälde, das etwas überhöht hängt. Franz Liszt wird es den Blick nach oben gerichtet wahrgenommen haben. Daher erscheint es angewinkelt. Foto: Tiago de Oliveira Pinto, 2017.

Der durch Musik veränderte Mensch, der so in Gottesnähe gelangt, aber auch die Musik an sich, sind die beiden Gegenstände, mit denen sich Liszt in seinem Reisebrief an d'Ortigue befassen wird. Es geht Franz Liszt einerseits um die tiefere Erkenntnis über die Wirkmacht der Musik mittels ihrer humanen Einbindung, hier von Cäcilie verkörpert, und andererseits um ein Idealbild der Musik, das er aus der Präsenz der vier um Cäcilie herum gruppierten Figuren zu erschließen sucht. Das »Prinzip Cäcilie« ließe sich so umschreiben, dass erst durch Musik ein ganz bestimmter geistiger Zustand menschlichen Daseins befördert wird, eine Entrückung vom weltlichen Menschsein ins Geistige. Die »IDEELLE Schönheit« hingegen birgt das Geheimnis, das Liszt in Bezug zu Musik lüften wird. Das in Kapitälchen hervorgehobene Adjektiv »ideelle« ist ein erster Hinweis auf die Richtung, in die die Auslegung Liszts einschlagen wird:

Ich weiß nicht, durch welchen geheimnisvollen Zauber dieses Bild meinen Geist sogleich doppelt gefangen nahm: zunächst als überwältigender Ausdruck der menschlichen Gestalt in ihrer edelsten und idealsten Form, wie ein Wunder der Anmut, der Reinheit und der Harmonie; dann im gleichen Augenblick und ohne die Phantasie zu bemühen, glaubte ich, in ihm ein bewundernswertes und vollständiges Sinnbild jener Kunst zu erkennen, der wir unser Leben geweiht haben.⁹

* * *

Hinsichtlich einer christlichen Einbettung von Musik stellt sich vorab die Frage, wo die entsprechenden Protagonisten zu finden sind, die Musik symbolisieren. Zunächst ist Yuval (neue Schreibweise für Jubal) zu nennen, der alttestamentarische Begründer der Musik, der sowohl das Spiel von Saiteninstrumenten als auch von Blasinstrumenten beherrschte. Yuval ist ein direkter Nachfahre von Kain, der nur einmal in der alttestamentarischen Genesis in der Bibel erwähnt wird:

Und der Name seines Bruders war Jubal; dieser war der Vater aller derer, welche mit der Laute und der Flöte umgehen.¹⁰

Im Alten Testament kommt König David die Rolle eines Musikschöpfers und -vermittlers zu. Als Verfasser und Sänger der Psalmen ist David für die gesungene, später für seine verschriftlichten Inspirationen verantwortlich, die einem bestimmten Konvolut sakraler jüdischer wie christlicher Musik zugrunde liegt. Neben dem weltlichen König, der volkstümlich als »der Herrscher mit der Harfe«¹¹

bekannt ist, wird in der altchristlichen Ikonographie die eigentliche »Himmelsmusik« vor allem von Engeln erzeugt.¹² Dieser Engelsmusik kommt im Gemälde von Raffael eine hervorgehobene Stellung zu.

In der katholischen Märtyrer- und Heiligenverehrung wird Musik zuvorderst mit Cäcilie in Verbindung gebracht.¹³ Cäcilie gilt als Schutzpatronin der Musik, vor allem ist sie Schutzbringerin für Musizierende.¹⁴ Herder, der sich ebenfalls ausführlich über die »Ekstase der Heiligen Cäcilie« von Raffael auslässt, bezeichnet sie als »die Schutzpatronin der heiligen Tonkunst.«¹⁵

Historisch belegt ist die Cäcilie aus Rom zunächst im 3. Jahrhundert, in einer Zeit der Christenverfolgung. Die spärlichen Schriftzeugnisse, die über diese historische Cäcilie Auskunft geben, die aufgrund ihres Glaubens und ihrer öffentlich gelebten christlichen Nächstenliebe zur Märtyrerin wurde,¹⁶ enthalten nur einen musikalischen Hinweis: Gemeinsam mit ihrem Mann Valerius, entschied sich Cäcilie in ihrer Hochschweiznacht für eine keusche Ehe. In diesem Augenblick spielte sie ein Musikinstrument, griech. *organum*, nicht unbedingt eine Orgel, wie in vielen Nacherzählungen des Cäcilien-Mythos angegeben.

Somit verdeutlicht die der christlichen Heiligen Cäcilie zugeschriebene musikalische Rolle, wie eng Geschichte und religiöser Mythos bei der katholischen Heiligenverehrung ineinandergreifen. Die Legende der Heiligen Cäcilie kann sich nicht auf ihre Biographie berufen, von der zu wenig überliefert ist. Vielmehr wurde die Legende der Heiligen Cäcilie um neue Inhalte und Zuschreibungen ergänzt.¹⁷ In ihrer Bilderwelt erscheint Cäcilie beim Instrumentalspiel, nicht singend. Dies weist ihre Bestimmung, die Musik, dezidiert auch über den sakralen Rahmen hinaus.

* * *

Die Engel, denen Cäcilie zu lauschen scheint, spielen keine Musikinstrumente, sondern singen allein. Die menschliche Stimme gilt als unmittelbarer Ausdruck der Seele und ist zugleich eng an das heilige Wort geknüpft.¹⁸ Nach Augustinus und anderen Kirchenvätern ist es dieser geistige Gehalt der gesungenen Worte, der das Repertoire erst als religiös bestimmt, nicht unbedingt eine konkrete musikalische Beschaffenheit an sich, wie in anderen Religionen.¹⁹ Innerhalb dieser Logik sind Musikinstrumente wichtige Mittel, mit denen sich Gläubige Gott zuwenden, und zugleich zu seinem Lobe anstimmen und musizieren. Bevor Cäcilie an

die himmlische Musik gelangt – der Augenblick, den Raffael festgehalten hat – spielte sie offenbar selbst. In diesem Zusammenhang ist der Bericht der Ekstase-Erfahrung der Heiligen Teresa de Avila (1515-1582) sehr aufschlussreich. Teresa verfiel regelmäßig beim eigenen Spiel am Cembalo oder Clavichord in religiöse Verzückerung. Zunächst verspürte sie die Nähe zum Göttlichen, um anschließend in die transzendente Welt einzugehen. Sie beschreibt, dass dies in vollkommener Stille geschah. Das Instrumentalspiel war verstummt. In solchen Momenten bleibt der Körper regungslos und die Ekstase ist vom Gefühl vollkommener Einsamkeit (*solitude*) geprägt. Teresa schildert, dass der Körper als unbrauchbar anmutet, weder Arme noch Beine lassen sich in diesem Zustand steuern noch bewegen.²⁰ In einer derartigen Reglosigkeit befindet sich auch die Cäcilie von Raffael. Obwohl von vier Gestalten umgeben, erscheint sie einsam, die vor ihr liegenden Instrumente sind ihres Klangs beraubt. Cäcilies Arme hängen starr nach unten, anders als die Armbewegungen der um sie stehenden Personen, allesamt mit erhobenen oder zumindest vom Körper weg gerichteten Händen. Das Musikinstrument, das ihr bleibt – ein *organetto*, bzw. *organino* (Portativ) – zerfällt ihr buchstäblich in den Händen, die reglosen Finger halten keine der Pfeifen fest, die sich lösen und zu Boden gleiten. Diese Szene beschäftigt Franz Liszt ganz besonders:

(...) ihre Seele erbebt in jenem geheimnisvollen Beben, welches David ergriff, wenn er auf seiner heiligen Harfe spielte. (...) die Wolken öffnen sich, die Chöre der Engel erscheinen ihr, das ewige *Hosiana* durchhallt die Unendlichkeit, die Augen der Heiligen erheben sich zum Himmel, ihre Haltung zeigt die Ekstase, ihre Arme sinken kraftlos nieder, das Instrument, auf welchem sie ihre heiligen Gesänge spielte, entgleitet ihren Händen.²¹

Am Boden vor den Füßen der Protagonisten des Gemäldes zerstreut befinden sich weitere, teils zerbrochene Musikinstrumente. Sie gehören überwiegend in den Bereich der Tanzmusik, wie Tamburin, Becken, Schellenring und Triangel. Cäcilie entledigt sich mit ihrer Ekstase allem Weltlichen, auch der instrumentalen (weltlichen) Musik. Sie befindet sich demnach nicht mehr in der (weltlichen) Jetztzeit sondern in einem zeitlosen Raum, der durchaus im Sinne von Richard Wagners »zum Raum wird hier die Zeit« verstanden werden kann.²² Liszt spricht vom »unermesslichen Raum,« in den Cäcilie entrückt ist. Dieser Raum ohne Zeit ist klangerfüllt, jedoch nur in einem veränderten Bewusstseinszustand erfahrbare, denn ein Alltagsbewusstsein wird sich nur in einer festen Zeit eingebunden äußern.

Als »Ekstase« bezeichnet der Religionsforscher Mircea Eliade eine »Seelenreise« in spirituelle/göttliche Sphären.²³ Die Heilige Cäcilie scheint in eine solche Seelenreise versetzt worden zu sein. Für Außenstehende macht sich dieser Zustand durch die nach oben gerollten Augen der Heiligen bemerkbar. Außer ihrem in den Himmel gekehrten Blick, erkennt Liszt in Raffaels Darstellung der Cäcilie, dass auch ihre Haltung den Zustand der Ekstase offenbart.

In seinem epochalen Buch *Music and Trance* hat der französische Afrikaforscher und Musikologe Gilbert Rouget die wichtigsten Kriterien beschrieben, die eine religiöse Ekstase kennzeichnen. Die von Rouget definierten Begriffe passen zu den Schilderungen der Teresa de Ávila, aber auch zur bildlichen Darstellung Raffaels:

*Ecstasy: immobility, silence, solitude, sensory deprivation, recollection (...).*²⁴

* * *

Wie Teresa de Ávila, die Tasteninstrumente spielte, wird die Heilige Cäcilie in bildlichen Darstellungen des Mittelalters und der Renaissance zumeist mit Orgelspiel in Verbindung gebracht. Auch später ist die Orgel das kennzeichnende Musikinstrument der Cäcilie, wobei ihr jedoch ab dem 18. Jahrhundert vermehrt Saiteninstrumente, wie die Gambe, oder auch eine Geige in die Hand gelegt wurden.²⁵

Ihr religiös begründetes Wirkungsvermögen verdankt Cäcilie der Musik. Dabei kann die Wirkmacht der Musik sehr groß sein, wie u.a. im Alten Testament zu den Trompeten von Jericho Kunde zu lesen ist.²⁶ Dies hat allerdings mit dem, was von der Biographie der Märtyrerin bekannt ist, nichts mehr zu tun. In Heinrich von Kleists *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* wird die musikalische Wirkmacht der Cäcilie literarisch verarbeitet. Kleist schildert wie die »Gewalt der Musik« im Gesang der Nonnen zerstörungswütige Männer davon abhält, den Aachener Dom im Zuge des Bildersturms Mitte des 16. Jahrhunderts zu verwüsten.²⁷

Der Cäcilien-Mythos zielt darauf, eine bestimmte Vorstellung von Musik, ihren Ursprung und vor allem ihre Grundlage und Bedeutung in der Gesellschaft zu fördern und zu vermitteln. Im England der Purcell- und Händelzeit wurde jährlich zum »St. Cecile Day« von den Hofmusikern im Reich ein Cäcilienfest mit Konzerten in prunkvoll geschmücktem Ambiente, u.a. auch in den Kirchen gefeiert.²⁸ Es vollzieht sich in solchen Veranstaltungen die Verding-

lichung des Geistigen mittels der Vermenschlichung des Göttlichen, ein Vorgang, der aus mythischen Narrativen, insbesondere im Epos, bekannt ist.²⁹ Mittels einer musikgebenden Instanz kann somit die Bekräftigung des Göttlichen auch außerhalb des sakralen Kontextes erfolgen, insbesondere in besagten Cäcilien-Festen.³⁰ Franz Liszt hatte erst 1834 an einem Cäcilien Fest in der Kirche St. Vincent de Paul in Paris bei einem öffentlichen Vortrag von Beethovens Violinsonate Nr. 9 op. 47, die »Kreutzer Sonate,« mit Christian Urhan an der Geige, der zugleich Titularorganist der Kirche war, mitgewirkt.³¹

Das Musikverständnis um Cäcilie ist umfassender als formal ausgelegte, in musikgeschichtliche Paradigmata eingefasste Musikkonzepte, wie es z.B. ihr Instrumentalspiel suggerieren könnte. Sie ist gewissermaßen die geistige Erscheinung von Musik selbst, ist deren wahre und vollkommenste Repräsentation, ein Phänomen also, dessen Umsetzung, oder gar dessen Verkörperung kein Musiker, kein musikalisches Werk jemals für sich wird reklamieren können. Lediglich in den intensivsten Momenten, den musikalischen Höhepunkten, gelingt es beim Musizieren den besonderen Zustand der Cäcilie, ihre Verzückerung zumindest nachzuempfinden. Dies geschieht dann, wenn Musizierende an eine vom Alltagsbewusstsein befreite, von ihrem Spiel beflügelte innige Seligkeit gelangen, indem die Seele in ein »geheimnisvolles Beben« (Liszt) versetzt wird.

* * *

Der veränderte, durch Musik ausgelöste Bewusstseinszustand, den Raffaels Cäcilie zum Ausdruck bringt und den Liszt erkennt, ermöglicht es letztendlich Musik und Mythos in ihrer körperlichen und geistigen Verschränkung auch kulturübergreifend zu verstehen, in einer von Musik unterstützten Trance. Musik und religiöse Erfahrung entstehen ohne Bindung an eine bestimmte kulturelle Zugehörigkeit, denn diese den Geist fördernde – und herausfordernde – Qualität der Musik begegnet in sämtlichen Gesellschaften.

Tatsächlich ist Musik in vielen Religionen ein probates Mittel zur Annäherung an das Göttliche und damit dazu geeignet, spirituellen Sinn zu vermitteln. Musik kann im sakralen Kontext zu religiöser Verzückerung, Ekstase und auch zu Trance führen. Schon Ende des 15. Jahrhunderts hat sich der italienische Musiktheoretiker Johannes de Tinctoris wie folgt zu dieser Fähigkeit von Musik, eine substantielle Menschveränderung erzeugen zu können, geäußert: »Musica extasim causat« (Musik führt zu Ekstase).³²

Die Darstellung der Heiligen Cecilia verdeutlicht dies gut und besagt es allein schon durch ihren Titel des Werkes von Raffael: »Die Ekstase der Heiligen Cäcilie.«

Die nähere Betrachtung des Gemäldes von Raffael ermöglicht nun eine plausible Deutung einer allgemeinen Theorie der Musikmythen und ihre sozio-kulturelle Einbettung. Das Gemälde von Raffael und weitere bildliche Darstellungen aus der Renaissance und dem Barock weisen auf eine besondere Beschaffenheit von Sakralmusik hin, d.h. auf eine neben des gesungenen Wortes auch spezifisch musikalische, rein sakral vorbestimmte Klangkonfiguration, die sich laut mittelalterlichen Beschreibungen der Musik der Engel an drei Kriterien ausmachen lassen: »Sie singen ohne Unterlass, sie singen mit einer Stimme, und sie singen in Wechselchören.«³³ Für den Mittelalterforscher Oliver Huck muss es sich bei dieser Engelsmusik um den mehrstimmigen Kanon handeln. Im christlichen Mittelalter und auch später diente die Engelsmusik vornehmlich dem Lobe Gottes – das katholische Gesangsbuch der Gemeinde heißt auch heute noch »Gotteslob.«³⁴ Die kontinuierliche Wiederkehr eines meist kurzen und prägnanten melodischen Themas und

rhythmischen Motivs, wie beim Kanon, liegt der formalen Beschaffenheit von Musik zugrunde, die einen Zustand der mystisch bedeutsamen Trance zu induzieren vermag.³⁵ Bei der Cäcilie von Raffael ist die Lauschende entsprechend mythisch eingebunden. Den Klang, der in diesem bildhaft festgehaltenen Moment erklingt, können wir uns annähernd vorstellen: es ist das wie beim Kanon wiederholend und übereinander gelagert gesungene Motiv oder Thema.³⁶

* * *

Cäcilie ist von vier Heiligen umgeben, ist jedoch als einzige im Gemälde von Raffael musikalisch aktiv, drückt selbst aus, was Musik bewirkt, wie sich Musik im und für den Menschen bewahrheitet. Musik agiert auf eine einzigartige, nur durch sie zustande kommende Weise, im Sinne von drei Instanzen zugleich: als Mittel der Annäherung an das Göttliche, als Mittler zu ihm und in der Vermittlung sakraler Botschaften.³⁷

Cäcilie ist folglich nicht Kontemplation von Musik sondern selbst musikalische Aktion, nicht nur deren Beschreibung, sondern musikalische Verkörperung im eigentlichen Sinne. Hingegen gelangt Franz Liszt an diese Kontem-



plation, d.h. an das abstrakte musikalische Ideal, bei der näheren Untersuchung der vier um Cäcilie gruppierten Heiligen. Liszt erkennt alsbald, dass sich das musikalische Idealbild nicht am Porträt der verzückten Cäcilie erschöpft. Er schaut sich daraufhin die vier Heiligen genauer an. Den Charakterisierungen der einzelnen um Cäcilie gruppierten Heiligen dienen die folgenden Auszüge aus Liszts Schreiben an d'Ortigue:

Zu Apostel Johannes:

Der heilige Johannes ist der vollkommene Typus der durch den Glauben geläuterten und geheiligten menschlichen Liebe; er verkörpert das zarte und tiefe, aber von den heilsamen Lehren des Leidens gemilderte, christliche Gefühl.³⁸

Zu Maria Magdalena:

Auch Magdalena ist ein Typus der Liebe, aber der Liebe, die den Sinnen entspringt und mit sichtbarer Schönheit verbunden ist. Auch steht sie weiter von Cäcilie entfernt als Johannes; als ob der Künstler zu verstehen geben wollte, dass sie weniger am göttlichen Wesen der Musik teilhabe und ihr Ohr eher vom sinnlichen Reiz der Töne gefangen genommen sei (...).³⁹

Zu Apostel Paulus:

Paulus war der erste unter den Aposteln, der Beredsamkeit und Philosophie in den Dienst der Festigung der Religion und der Verbreitung des Glaubens stellte. Er war der erste, der Verstand und Lehre dort einführt, wo vorher nur Gefühl war. Was er in der Musik findet, ist immer noch die Beredsamkeit; er sieht in ihr die unmittelbar erfaßte Lehre; ein verschleiertes, aber nicht weniger machtvoll Predigen, welches die Herzen gewinnt und sie der Wahrheit öffnet.⁴⁰

Zu Pabst Augustinus:

Hinter der Heiligen (Cäcilie) scheint der heilige Augustinus mit größerer Nüchternheit zuzuhören. Sein Antlitz ist ernst und traurig. Man erkennt in ihm den Menschen, der lange geirrt, der viel gefehlt hat und der den heiligen Gefühlen gegenüber wachsam bleibt.⁴¹

In der genaueren Betrachtung der Persönlichkeiten, die gemeinsam mit Cäcilie im Gemälde von Raffael porträtiert sind, erkennt Liszt das Wesen dessen, wofür Cäcilie steht und dass sie sie in Wirklichkeit umgibt – die Musik:

So erschienen mir diese vier Gestalten, welche mit unnachahmlicher Schlichtheit um die Hauptperson gruppiert sind, als die erhabensten Sinnbilder unserer Kunst; sie geben die wesentlichen Elemente der Musik wieder sowie die unterschiedlichen Wirkungen, die sie im menschlichen Herzen hervorruft.⁴²

Diese prägnanten Beschreibungen der vier Heiligen um Cäcilie lassen sich wie folgt in einer Nebeneinanderstellung zusammenfassen (Tab. 1):

Figur	Qualität	Charakter	Ausdruck	Position im Bild
Apostel Johannes	Ewige, keusche Liebe	Zärtlichkeit und tiefe Empfindung	Milde	Nächste Nähe zu Cäcilie
Maria Magdalena	Sinnliche Liebe	Stolz, Weltlichkeit	Äußerliche Schönheit	Weiter entfernt von Cäcilie, abweisend, lauscht den weltlichen, nicht den himmlischen Tönen
Apostel Paulus	Philosophie, Intellekt	Verkündigung des streitbaren und wahrhaftigen Wortes	Wahrheitsstreu, nachdenklich, kämpferisch, rhetorisch	Im Vordergrund
Papst Augustinus	Wachsamkeit	Ernst, traurig, Zweifler, Suchender	Nüchtern, misstrauisch, enttäuscht	Im Hintergrund

Tab. 1: Beschreibung der Heiligengruppe um Cäcilie nach Liszt.

Gegeneinander abgesetzt ergeben die vier Charaktere der Heiligen, wie von Liszt beschrieben, ein präzises Gesamtbild des menschlichen Gemütszustandes. Wenn wir die charakterlichen Eigenschaften der vier Personen mit je einem Adjektiv belegen ergibt sich, dass Johannes friedliebend, Maria Magdalena impulsiv, Paulus Verantwortung tragend und initiativ, Augustinus pessimistisch, misstrauisch und zögerlich ist. Diese Charaktereigenschaften sind, in diesen klaren Abstufungen zueinander, deutlich als die vier menschlichen Temperamente zu begreifen (Tab. 2).

Johannes:	phlegmatisch
Maria Magdalena:	cholisch
Paulus:	sanguinisch
Augustinus:	melancholisch

Tab. 2: Die vier Temperamente, verteilt auf die Heiligengruppe um Cäcilie.

Als vier Temperamente ergeben die Charaktere der vier Heiligen zusammen die Summe der menschlichen Verfassungen und Persönlichkeitseigenschaften. Für Liszt sind es diese vier um die Heilige Cäcilie gruppierten Heiligen, die die Dispositionen, geradezu die Definition von Musik – »unsere Kunst«, wie es Liszt sagt – in sich tragen, in einer vierfältigen Einheit, bei der Musik als Spiegel des menschlichen Geistes in seiner höchsten Vollendung anmutet, daher die Gott am nächsten stehende Kunst darstellt.⁴³

* * *

Doch, um welche Musik geht es in der Vorstellung von Liszt? Beim Betrachten des Kunstwerkes von Raffael hat Liszt offensichtlich ein musikalisches Idealbild vor Augen. Die Art und Weise, wie Liszt in seinem Brief an d’Ortigue von einer im übergeordneten Sinne idealen Musik spricht, lässt an ein universales Modell denken, das jedem Tonkünstler vorschweben sollte, einschließlich ihm.

An dieser Stelle darf etwas spekuliert werden. Es ist Liszt selbst, der zunächst dem Adressaten seines Briefes gegenüber die Frage stellt, ob wohl auch Raffael die vier Dargestellten um die Heilige Cäcilie so ähnlich interpretiert hätte wie er, Liszt, der 300 Jahre später vor dem Bildnis stehend darüber nachdachte.⁴⁴

Genauso wie im Kunstwerk eines Malers in dem Liszt das für ihn bedeutendste bildliche auf Musik bezogene Kunstwerk erkennt, muss auch die auf Musik bezogene Frage lauten: welches musikalische Werk eines Tonkünstlers kann, gewissermaßen auf einer Augenhöhe mit Raffael, mit dessen Werk in Verbindung gebracht werden? In einem Schreiben an seinen Freund Hector Berlioz vom 2.10.1839 hatte sich Liszt bereits in diese Richtung geäußert. Für ihn eröffneten sich zwei Möglichkeiten, das bildnerische Werk der italienischen Renaissance mit der Tonkunst zu verbinden: die Kunst Raffaels entspricht der Musik Mozarts, der Schönheit seiner Gemälde wegen, hingegen befindet Liszt die Werke von Michelangelo aufgrund ihrer überwältigenden Erhabenheit als mit der Musik Beethovens verbunden.⁴⁵

Franz Liszt hat also ganz bestimmte Beziehungen zwischen den großen Werken der bildenden Kunst und der Tonkunst erkannt und konstruiert. Losgelöst von einer nationalen Zugehörigkeit, erkennt er als verbindend die universale Größe all dieser Meisterwerke. Naheliegend ist zunächst, dass die Versinnbildlichung der Musik anhand der vier Charaktere im Gemälde von Raffael, wie sie Liszt sieht,

nicht auf seine eigene Musik, sondern auf ein Ideal zutreffen, dem er selbst nacheifert. Er identifiziert in diesem Bild etwas, was andere Betrachter nicht sehen, weil es um die Bedeutung der die Cäcilie sekundierenden vier Personen geht. Dies erfordert eine Exegese, wie sie nur Eingeweihte wie Liszt vorzunehmen in der Lage sind.

Franz Liszt ist nicht nur Bewunderer sondern folglich auch Exeget des Bildes von Raffael. Als Bewunderer versinkt er in seine Schönheit. Es ist ihm sogar möglich im Gesamtwerk Raffaels eine Entsprechung zum Oeuvre Mozarts zu erkennen. Bei der inneren Deutung von Raffaels »Heilige Cäcilie« blickt Liszt jedoch auf das Umfeld der Cäcilie; das Wesentliche dabei bleibt unausgesprochen. Und dennoch, das von Liszt angedeutete Idealbild der Musik, kann – insbesondere wenn auf diese Phase seiner Biographie bezogen – nur auf das Werk eines Komponisten zutreffen: auf Ludwig van Beethoven.

Ab 1836 begann Liszt die überragende Größe Beethovens zu erkennen und sich vertieft mit seinen Werken auseinander zu setzen. Er schuf Klavierfassungen der 5. und der 6. Sinfonien Beethovens.⁴⁶ Klavierfassungen weiterer Sinfonien sollten folgen. In einem Brief an Ignaz Moscheles vom 28.12.1837 bot er eine »Sammlung der Beethoven-Sinfonien (Klavier-Partitur)« an.⁴⁷ Er setzte sich intensiv mit Beethovens Kompositionstechniken auseinander und befeuerte die Pläne für ein Beethovendenkmal in Bonn. In diesen Jahren war er zum erklärten und engagierten Apologeten Beethovens geworden.

Erst wenige Jahre zuvor hatte der Adressat des Briefes aus Bologna, Joseph d’Ortigue, im ersten biographischen Abriss über Franz Liszt, Beethovens Bedeutung für ihn kommentiert und die geradezu sakrosankte Größe, die Liszt Beethoven beimaß, herausgestellt:

Beethoven ist für Liszt ein Gott, vor welchem er seine Stirn neigt; er betrachtet ihn als einen Erlöser, dessen Ankunft in der musikalischen Welt durch die Freiheit des poetischen Gedankens, durch die vernichtete Herrschaft verjährter Gewohnheiten schon bezeichnet ist.⁴⁹

Dass Liszt in dieser Zeit zugleich über das Gemälde von Raffael auf ein Idealbild der Musik kommt, gibt dem Liszt-schen Beethoven-Gedanken deutlichere Konturen, werden die von ihm in ihren charakterlichen Besonderheiten herausgearbeiteten Eigenschaften der vier, die Cäcilie

sekundierenden Heiligen, in ein klares Idealbild der Musik übertragen. Es lassen sich hierbei folgende Gegenüberstellungen bilden, denen zugleich bestimmte Werke von Beethoven zugeordnet werden könnten:

Heiligenfigur	Musik von Beethoven
Apostel Johannes	Formale Einheit, Wärme, Klangfarbenfülle, mezzo-forte bis piano – <i>Andante moderato, allegretto, dolce</i> <1. Satz 5. Violinsonate; 3. Satz 9. Sinfonie>
Maria Magdalena	Klangeffekte, Diskontinuitäten, Virtuosität, forte bis fortissimo, knappe und prägnante Motive – <i>Allegro vivace, Presto</i> <4. Satz 7. Sinfonie; 3. Satz Violinkonzert; 1. Klavierkonzert, 3. Satz>
Apostel Paulus	Klare tonale Verhältnisse, deutlich hervorgehobene vordergründige Melodieführung, lineare, zielstrebig ausholende thematische Entwicklung – <i>Allegro con brio, espressivo</i> <1. Satz 3. Sinfonie; Sonate für Violoncello, 1. Satz>
Papst Augustinus	Häufiger Harmoniewechsel, unerwartete Modulationen, tonale Auflösung, Bewegungen im tiefen Register – <i>Doloroso, energico, sostenuto</i> <Waldstein Sonate>

Tab. 3 Hypothetische Zuordnung der Musik Beethovens zur Repräsentation der vier Heiligen in »Die Ekstase der Heiligen Cäcilie« von Raffael.

In Anlehnung an Liszts Beschreibung der vier Heiligen im Gemälde von Raffael, lassen sich Eigenschaften von Musik erkennen, die auf verschiedene Facetten einzelner Kompositionen von Beethoven weisen (Tab. 3). Ludwig van Beethoven, der für Liszt selbst so etwas wie die Bedeutung und Größe eines Heiligen darstellte,⁵⁰ wird, was die musikalischen Hauptmerkmale seines Werkes betrifft, über die vier von Liszt beschriebenen Heiligen deutlich charakterisiert.

* * *

Anders als die sie umrahmenden Heiligen, stellt die Heilige Cäcilie eine Performerin dar, die Versinnbildlichung des durch und durch von Musik beseelten Menschen, nicht die Musik selbst, deren ideale Beschaffenheit von den vier Heiligen repräsentiert wird. An den Engelsgesang, den Raffael darstellt und Liszt als »ein ewiges Hosiana« deutet, kann kein sterblicher Künstler heranreichen, auch Beethoven nicht.⁵¹ An dieser Stelle drängt sich Liszts katholischer Läuterungsglaube auf, indem er seine tiefste Überzeugung in die Worte kleidet: »Dem Wissen geht immer das Leiden und die Sühne voran.« Wissen versteht er also als das allein Erlösende, dem Göttlichen nahestehende.

Das Schlussplädoyer einer Musikästhetik von Franz Liszt könnte folglich auf diese Einsicht basierend lauten, dass

musikalische Erkenntnis – das Wissen – nur dann die höchste Stufe erreicht, wenn sie von konfliktreicher und leidvoller Suche,⁵² von mühsamer Arbeit und angesichts des Großen in der Kunst von innerer Demut gekennzeichnet ist. Das vollendete Werk selbst – in der bildenden Kunst wie in der Musik – vermag dann an jene geöffnete Himmelstür im Gemälde von Raffael reichen. Die Vorstellung einer stark von einem Leidensprozess begleiteten Erkenntnisfindung mahnt wiederum an Beethoven, der wie kein anderer Tonkünstler im 19. Jahrhundert beim permanenten Ringen im eigenen Leid hin zur Erlösung durch Musik findet.⁵³ Zugleich liegt darin Beethovens Persönlichkeit begründet, vor allem aber die Erhabenheit seines der Menschheit hinterlassenen Werkes.⁵⁴

* * *

Die intertextuelle Auslegung in Franz Liszts Deutung der »Ekstase der Heiligen Cäcilie« von Raffael ist gleich zweifach erfolgt: die erste Auffassung, jene der Wirkung der Musik auf den Menschen, ist am Bild selbst erkennbar und lässt sich in der Beschreibung Liszts im Brief an d'Ortigue visuell nachvollziehen. Es geht um Cäcilie, die musiziert und die von Musik ergriffen in göttliche Sphären gelangt, sichtbar gemacht am veränderten Bewusstseinszustand ihrer Ekstase, in Verbindung mit den im Bild veranschaulichten Himmelsklängen.

Anders verhält es sich beim Idealbild der Musik, das Franz Liszt bei Raffael entdeckt hatte und das die Nähe zum Oeuvre von Beethoven suggeriert. Dieses für Liszt ultimative musikalische Idealbild ist dem Gemälde nicht direkt zu entnehmen. Doch seine »ideelle Schönheit« hat Liszt tiefer in dieses Werk eindringen lassen. Bei seinem Anblick bewegten ihn die Tiefe und die Erhabenheit der Musik an sich. Eine »ideelle« Musik erschloss sich Liszt nicht mehr aus der Cäcilie allein, sondern aus den Persönlichkeiten der dargestellten vier Heiligen, die in einer besonderen räumlichen, daher auch sichtbaren Beziehung zu ihr stehen. Das aus den vier unterschiedlichen Temperamenten dieser Begleitpersonen der Cäcilie zusammen gefügte Idealbild der Musik ist die bedeutendste Erkenntnis, die Liszt dem Gemälde von Raffael abgewinnen konnte. Geglückt ist ihm dabei ein zweifacher transmedialer Blick, der ihn von der Darstellung des musikalischen Klangs zur Wirkmacht der Musik im Menschen führte, um dann vom Bildlichen ins Klangliche,⁵⁵ hin zu einer übergeordneten Idee der Musik zu gelangen.

Liszt hat diese beiden unterschiedlichen Ebenen der Bedeutung von Musik erst bei seiner Begegnung mit dem Gemälde von Raffael erspürt. Für ihn ließ sich das gemalte Kunstwerk nur in seiner wirklichen Betrachtung ergründen, ebenso wie es ihm auch mit der tatsächlich erklingenden Tonkunst ging:

Was in der Malerei der Anblick eines Originals, das gewährt in der Musik die vollkommene Aufführung eines Meisterwerkes.⁵⁶

Mit seinen Ausführungen hat Franz Liszt die einzigartige Musikalität von »Die Ekstase der Heiligen Cäcilie« bezeugt. Dieses Gemälde musste (oder konnte) er nicht mehr in Musik umsetzen, wie er es mit anderen Bildwerken getan hatte, auch mit einem weiteren Gemälde von Raffael.⁵⁷ »L'Estasi di Santa Cecilia« von Raffael klingt gewissermaßen wie von selbst, auch auf jener Ebene, in der sich Musik nur ideell und nicht unmittelbar in bildlicher Darstellung zu erkennen gibt.

Somit haben wir im Brief an Joseph Louis d'Ortigue viel über die Heilige Cäcilie von Raffael erfahren, überraschend auch über einen, der hier gar nicht vorgesehen schien, nämlich Beethoven. Am Ende jedoch mag Franz Liszt das Meiste in diesem nachdenklichen und empfindsamen Schreiben über sich selbst offenbart haben.

¹ Der Brief an d'Ortigue erschien als »Reisebrief über die Heilige Cäcilie« am 14.4.1839. Dazu Rainer Kleinertz (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Band 1 Frühe Schriften. Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel, 2000, Anmerkung 296, 4, S. 644.

² Pinacoteca dell'Accademia delle Belle Arti, Bologna.

³ Die Häufigkeit an gemalten, gezeichneten und gedruckten Kopien von Werken der großen historischen Meister der europäischen Kunstgeschichte wuchs im 19. Jahrhundert stark an. Solche Reproduktionen waren in bürgerlichen Kreisen beliebt. Sie entstanden nicht nur auf Papier oder Leinwand sondern auch auf Glas oder Porzellan. Von Letzterem ist ein Exemplar im Museum der berühmten Porzellanmanufaktur von Sèvres, Frankreich, zu sehen.

⁴ Anne Vester spricht über die Begegnung Liszts mit dem Bild von Raffael als »Schlüsselerlebnis in der Entwicklung der ästhetischen Auffassung« dieses Musikers und Musikgelehrten. Anne Vester: »'Der Himmel weiß! In welchem Geistesstall er sein nächstes Steckenpferd finden wird.' Liszts Interesse an der bildenden Kunst mit den Augen Heines gesehen.« *Studia Musicologica*, 55, 2014, S. 97.

⁵ Joseph L. d'Ortigue: »Franz Liszt«, *Gazette musicale de Paris*, 1835.

⁶ Dazu Joseph L. d'Ortigue: *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de la musique d'Eglise*. Paris, 1852.

⁷ Die deutschen Übersetzungen des französischen Originaltextes von Liszt sind der zweisprachigen kommentierten Ausgabe von 2000 entnommen. Siehe Rainer Kleinertz (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Band 1 Frühe Schriften. Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel, 2000, hier S. 297, Zeilen 5-7.

⁸ Wie Anm. 7, S. 297, Zeile 21.

⁹ Wie Anm. 7, S. 297, Zeilen 14-19.

¹⁰ Genesis, 4:21.

¹¹ David spielte keine Harfe sondern eine Leier, die *kinnor*, die allein im Alten Testament 42 mal erwähnt wird.

¹² Siehe u.a. Reinhold Hammerstein: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. München, Bern, 1962.

¹³ Cäcilie wird im katholischen Messkanon unter den Heiligen aufgeführt, auch wenn sie »nur« christliche Märtyrerin ist.

¹⁴ Bryan White: *Music for St. Cecilia's Day: From Purcell to Handel*. Woodbridge, 2019.

¹⁵ Johann Gottfried Herder: »Cäcilie.« In: J. G. Herder: *Zerstreute Blätter (Fünfte Sammlung)*. Gotha, 1793, S. 287-320. Herder sieht Cäcilie ganz spezifisch als für die katholische Kirchenmusik zuständig, was wohl auch mit »heiliger Tonkunst« ausgedrückt ist.

¹⁶ Das Jahr ihres Martyriums wird unterschiedlich angegeben. Am wahrscheinlichsten ist es das Jahr 230, in der Regierungszeit des Severus Alexander (208-235).

¹⁷ Hier spielt sich also genau der umgekehrte, in Bezug auf Musikgeschichte oft erläuterte Prozess ab, d.h. nicht erst Mythos, dann Geschichte, sondern Geschichte dann Mythos; vergl. dazu Tiago de Oliveira Pinto: »Musikmythen – Vom Ursprung der Musik im Mythos und vom Mythos als Musik.« W. Auhagen, B. Alge, C. Wißmann (Hg.): *Kompendium Musikwissenschaft*. Laaber: 2024 (im Dr.).

¹⁸ Diese Thematik mag auch ein Grund gewesen sein, warum Liszt diesen Brief an Joseph d'Ortigue richtete, der eine Vorliebe für die Vokalmusik hatte, neben dem Umstand, dass Cäcilie als die Förderin der katholischen Kirchenmusik gilt.

¹⁹ Das musikalische Repertoire der *candomblé* Religion in Brasilien ist immer von beidem bestimmt, von spezifischen, als religiös erkannten und umgesetzten musikalischen Strukturen, wie auch von den in diesem Repertoire überlieferten rein sakralen afrikanischen Texten (meist in Yoruba und Ewe). Sie u.a. Tiago de Oliveira Pinto: »Healing Process as Musical Drama: The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brazil«, *The World of Music* 39 (1), 1997, S. 11-33.

²⁰ Teresa de Avila: *Camino de Perfección*. Escorial u. Valladolid, 1566/1567. Deutsche Übersetzung von Ulrich Dobhan u. Elisabeth Peters: *Weg der Vollkommenheit*. Freiburg, 2012 (4. Aufl.).

²¹ Wie Anm. 7, S. 297, Zeilen 24-29.

²² Im Bühnenweihfestspiel »Parsifal« bemerkt Parsifal: »Ich schreite kaum, doch wahn' ich mich schon weit,« worauf ihm dazu Gurnemanz erwidert: »Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.« Egon Voss (Hg.) *Richard Wagner. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. Leipzig, 1998, S. 82.

²³ Mircea Eliade: *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Payot, Paris 1951 (deutsche Ausgabe: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Zürich 1957).

²⁴ Gilbert Rouget: *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago u. London, 1985, S. 11.

- Der Ekstase gegenüber steht, laut Rouget, die Trance durch Possession, bestimmt durch: »*Movement, noise, in company, sensory overstimulation, amnesia* (...)«, S. 11.
- ²⁵ Zum Beispiel im Gemälde von Domenico Zampieri »Sainte Cécile avec un ange tenant un partition.« Bologna 1617–18, ausgestellt im Louvre, Paris. Dieses Gemälde diente als Grundlage für zahlreiche Porträts der Gambe spielenden Cäcilie bis in das 19. Jahrhundert hinein. Kopien des Gemäldes von Zampieri wurden noch bis Anfang des 20. Jahrhunderts von der französischen Regierung in Auftrag gegeben und in viele Kirchen über das ganze Land verteilt, so z.B. in Compiègne, in der Église de Saint Jacques, wo das Bild bis heute hängt.
- ²⁶ Josua 6, 4–20.
- ²⁷ Heinrich von Kleist: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende)*. In: Erich Schmidt (Hg.) *H. v. Kleists Werke*. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe. Band 3. Bibliographisches Institut, Leipzig/Wien, 1913.
- ²⁸ White, 2019, wie Anm. 14.
- ²⁹ Zum Epos als ein Genre, das mythische Stoffe verarbeitet, siehe u.a. Georges Dumézil: *Mythos und Epos. Die Ideologie der drei Funktionen in den Epen der indoeuropäischen Völker*. Frankfurt a. M., 1989.
- ³⁰ Auch bei anderen Religionen ist dieser Vorgang bekannt: *afoxé* und *candomblé*, aber auch bei den Messkompositionen, die wesentlich außerhalb eines kirchlichen Kontextes zu Gehör kommen.
- ³¹ Einer der Lehrer Christian Urhans (1790–1845) war der Geiger Rodolphe Kreutzer (1766–1831) gewesen, dem Beethoven 1803 diese Sonate gewidmet hat. Der Widmungsträger hatte dieses Werk jedoch nie öffentlich gespielt. Das Konzert mit Urhan und Liszt war zugleich die französische Erstaufführung der Kreutzer-Sonate. Dazu Ulrich Schuppener: *Christian Urhan. Zum 200. Geburtstag des bedeutenden Musikers aus Monschau. Monschau*, 1991.
- ³² Albert Seay (Hg.): *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, ed., 3 vols. in 2, *Corpus scriptorum de musica*, vol. 22. Rom (American Institute of Musicology), 1975–78, 2: 165–77.
- ³³ Oliver Huck: »The Music of the Angels in Fourteenth- and Early Fifteenth-Century Music.« In: *Musica disciplina* 53 (2003–2008), S. 99–119; ders. »Die Musik der Engel. Musik und Musikanschauung im Mittelalter.« In: *Deutsches Dante Jahrbuch* 84 (2009), S. 25–38.
- ³⁴ Seit dem Vatikanischen Konzil von 1963 unter Papst Pius XII.
- ³⁵ Rouget beschreibt einige grundlegende musikalische Strukturen, die den Trance Zustand befördern; in Gilbert Rouget: *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago u. London, 1985, ab S. 113.
- ³⁶ Dies ist ein Forschungsbereich, der zu Musik im Trance Kontext vertieft werden muss. Im Repertoire des *candomblé* – immer eine Sakralmusik – gehören zyklisch gehaltene formale Anlagen zu einem Grundprinzip der musikalischen Vorbereitung und zum Erhalt einer religiösen Trance.
- ³⁷ Im *candomblé* hingegen ist die Trance als ein »Besitzergreifen« (Possession) der Initiierten durch die *orixás* (transzendente/göttliche Entitäten) zu verstehen. Dazu u.a. Tiago de Oliveira Pinto: »La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé Brésilien«, *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 5, Genève, 55–72.
- ³⁸ Wie Anm. 7, S. 299, Zeilen 10–13.
- ³⁹ Wie Anm. 7, S. 299, Zeilen 17–20.
- ⁴⁰ Wie Anm. 7, S. 299, Zeilen 25–30.
- ⁴¹ Wie Anm. 7, S. 299, Zeilen 35–38.
- ⁴² Wie Anm. 7, S. 301, Zeilen 1–4.
- ⁴³ Laut Johann Gottfried Herder, wie Anm. 15.
- ⁴⁴ Wie Anm. 7, S. 301 ab Zeile 9.
- ⁴⁵ Anne Vester: »'Der Himmel weiß! In welchem Geistesstall er sein nächstes Steckenpferd finden wird.' Liszts Interesse an der bildenden Kunst mit den Augen Heines gesehen.« *Studia Musicologica*, 55, 2014, S. 99.
- ⁴⁶ Werner Felix: *Franz Liszt*. Reclam Biografien, Leipzig, 1969, 60.
- ⁴⁷ Hans Rudolf Jung: *Franz Liszt in seinen Briefen*. Frankfurt/M., 1988, 65. Die Gesamtausgabe der Sinfonien Beethovens in einer Klavierfassung von Liszt sollte erst 1865 bei Breitkopf & Härtel erscheinen.
- ⁴⁸ Axel Schröter: »Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst.« *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*. Paderborn, 1999, 17.
- ⁴⁹ Zitat aus dem Französischen übersetzt von Emil Flechsig und in der NZfM vom Januar 1836 veröffentlicht. Ursprünglich aus dem Text von Joseph d'Ortigue über Franz Liszt in der *Gazette Musicale* vom 14. Juni 1835. Hier entnommen aus Schröter 1999, 20.
- ⁵⁰ Siehe Axel Schröter 1999, wie Anm. 49.
- ⁵¹ Oder vielleicht doch, aufgrund seiner Taubheit, die ihn hat innerlich Werke von unsterblicher Größe erhören und schaffen lassen.
- ⁵² In diesem Sinne ist Leidenschaft zugleich diese Suche, die Leidenschaft schafft.
- ⁵³ Zur Beethoven Rezeption siehe Hans Heinrich Eggebrecht: *Zur Geschichte der Beethoven Rezeption* (Spektrum der Musik, 2). Laaber, 1994 (2. Aufl.).
- ⁵⁴ Von der UNESCO wurde erst 2001, sehr spät also wenn man ihre Rezeptionsgeschichte bedenkt, Beethovens 9. Sinfonie, genauer das in der Berliner Staatsbibliothek lagernde Autograph der Sinfonie, in das Weltdokumentenerbe Programm der Menschheit aufgenommen, womit das Werk als von herausragender Bedeutung internationale Anerkennung findet. Dazu Tiago de Oliveira Pinto: »Kulturelles Erbe Musik.« *Freiburger Jahrbuch für Populäre Musik*. 2024 (i. Dr.).
- ⁵⁵ Zur Bewegung vom Bildlichen ins Klangliche, siehe u.a. Elfriede Wittschnigg: »'Bedrohung' und 'Erlösung' des männlichen Ich. Die bildliche Umsetzung und Interpretation von Beethovens Neunter Symphonie durch Gustav Klimt im Beethovenfries.« Federico Celestini (et. al.) *Musik in der Moderne*. Wien (u.a.), 2011, S. 187–201.
- ⁵⁶ Franz Liszt: *Richard Wagner*. Gesammelte Schriften Band 2, Leipzig, 1910, S. 222.
- ⁵⁷ Das erste Stück der Werkgruppe von Franz Liszt »Années de pèlerinage« ist als »Sposalizio« betitelt, eine musikalische Umsetzung des gleichnamigen Ölgemäldes von Raffael aus dem Jahr 1504, die Hochzeit der Mutter Gottes darstellend. Siehe auch Dorothea Redepenning: »Liszt und die Bildende Kunst – systematische Überlegungen.« *Studia Musicologica*. 54/1, 2013, 18.





Evgeny Kissin und Franz Liszt: Gedanken zu Musik in unsteten Zeiten

Tiago de Oliveira Pinto, Weimar

Kaum eine Melodie aus der Feder von Franz Liszt hat sich so sehr im kollektiven Gedächtnis eingeprägt wie jene aus dem »Liebestraum« Nr. 3. Das Lied auf den Text von Ferdinand Freigrath »Oh lieb so lang du lieben kannst« ist vor allem in der Fassung als Nocturne für Klavier bekannt geworden. Komponiert hat es Franz Liszt 1850 in Weimar. Alle drei mit »Liebestraum« überschriebenen Klavierstücke aus dieser Zeit gelten als ein Bekenntnis für Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, seine große Liebe in jenen Jahren.

Mit diesem Liebestraum Nr. 3 im Gepäck kam der Pianist Evgeny Kissin anlässlich der Ehrendoktorwürde, die ihm am 22.10.2022, dem 211. Geburtstags von Franz Liszt, verliehen werden sollte, nach Weimar.¹ Es war sein erster Besuch in der Stadt, die auch Franz Liszt zwei Jahrzehnte lang als Wohnsitz gedient hatte. Kissin trat im Festsaal der Weimarer Hochschule für Musik auf und machte Liszts »Liebestraum« zu einem musikalischen Motto seiner Ehrenpromotion. Kissin zählt weltweit zu den bekanntesten Interpreten des Liebestraums Nr. 3.²

Der Weimarer *doctor honoris causa* wurde Evgeny Kissin für seine hervorragenden und außergewöhnlichen künstlerischen pianistischen Leistungen, insbesondere auch in Verbindung mit der Vermittlung des pianistischen Oeuvre von Franz Liszt verliehen. Aus Sicht des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena war es in Anbetracht des 150. Jubiläumsjahres der Hochschule naheliegend, eine internationale pianistische Persönlichkeit mit der höchsten akademischen Auszeichnung, die hier zu vergeben ist, zu ehren.

Die Auszeichnung an Evgeny Kissin zeigte sich als in mehrfacher Hinsicht naheliegend für eine Hochschule für Musik, deren Namensgeber Franz Liszt heißt. Tatsächlich offenbaren sich bei Kissin Eigenschaften, die ihn auch über das virtuose Klavierspiel hinaus in die geistige Nähe zu Franz Liszt rücken. Der Musikhistoriker Paul Bekker hat 1926 suggeriert, Franz Liszt sei vor allem als »Künstlermensch« zu begreifen:

Der Künstlermensch steht im Zentrum seines Denkens. Dieser, der er selbst ist, wandelt sich vom Virtuosen zum Vorkämpfer alles Neuen und Lebensechten bis hinauf zum Priester als dem Vermittler zwischen der Gottheit und der Menschheit.³

Als einen besonderen »Künstlermenschen« habe ich auch Evgeny Kissin in den zwei Jahren, die der Ehrenpromotion voraus gingen, und danach kennen gelernt. Wie bei Franz Liszt ist vieles in der Kindheit und Jugend für die spätere künstlerische Entwicklung angelegt. Als Wunderkind wurde Evgeny Kissin von der Mutter und von seiner (einzigen) Klavierlehrerin bis in das Erwachsenenalter umhegt und geradezu abgeschirmt. Als Jugendlicher wirkte er scheu, war wortkarg, ganz im Gegensatz zu seinem sich früh ungewöhnlich monumental entwickelnden Klavierspiel.

Für die Aufnahmeprüfung an der Gnessin Music School in Moskau spielte der 11jährige die Rhapsodie Nr. 12 von Franz Liszt, die er sich jedoch nicht aus der Partitur, sondern von Gehör angeeignet hatte. Dazu diente ihm eine Einspielung des amerikanischen Pianisten Van Cliburn, die in der elterlichen Plattensammlung vorhanden

Summary

Evgeny Kissin and Franz Liszt – Thoughts on Music in Turbulent Times

On Franz Liszt's 211th birthday, Evgeny Kissin, one of the outstanding pianists of our time, was awarded with an honorary doctorate from the FRANZ LISZT University of Music in Weimar. This is intended to honor a personality who is also one of the important interpreters of Franz Liszt's musical oeuvre. Kissin's concerts and recordings of Liszt's music are groundbreaking and enjoy unreserved appreciation and admiration worldwide.

With the Weimar honorary doctorate, Evgeny Kissin is honored for his musical commitment to humanism in the world. His piano trio op. 6, a musical plea for peace and against violence, was premiered in Weimar as part of the awarding of the honorary doctorate.

This essay explores also the affinities between the musical personalities of Franz Liszt and Evgeny Kissin.

war und die er wiederholt und immer wieder aufmerksam hörte und nachspielte. Die Aufnahmeprüfung hat Kissin u.a. mit diesem Stück bestanden. Somit spielt das pianistische Œuvre Franz Liszts von Anbeginn eine wichtige Rolle im Repertoire von Evgeny Kissin, und dies auf besonders sinnliche Weise: hörend, ausprobierend, in eine mimetische Handlung eingebunden.

Von Institutionen formaler Musikausbildung blieb Kissins früher musikalischer Lebensweg weitgehend unbescholten. Die einzige Musikakademie, die er besuchte, das Gnssin Institute, war ihm nur wegen Anna Kantor, seiner Lehrerin wichtig, die dort tätig war. Kissin erzählt sichtlich amüsiert, dass zu seinem ersten Auftritt in den USA ein Rezensent der New York Times sich wie folgt über ihn äußerte: »Anders als sämtliche berühmte russische Pianisten, hat dieser junge Pianist den großen Vorzug, nie an einem internationalen Piano-wettbewerb teilgenommen und auch nicht am Moskauer Tschaikowski Konservatorium studiert zu haben.«

Diese von Beginn an gelebte Unabhängigkeit, die an Franz Liszts erinnert, prägen Evgeny Kissins Einstellungen zur Musik. Er bekennt sich dazu, dass Musizierende sowohl die Freiheit als auch die Verantwortung haben, ihrem Leben Sinn zu geben, indem sie sich selbst und auch die Allgemeinheit musikalisch bereichern. Hinzu kommt in den letzten Jahren Kissins Bereitschaft, seine Musik in den Dienst gesellschaftlicher Belange zu stellen. Es geht dabei um eine ethische Grundhaltung, die sich frei von dogmatischer Verfestigung durch musikalische Praxis und in der Vermittlung von Musik kund tut. Hierbei lässt sich die von Bekker 1926 bei Liszt fest-

gestellte »priesterliche« Vermittlerrolle zwischen den Menschen und dem Göttlichen bei Kissin als zutiefst geistig-künstlerisch deuten, als Ausdruck seines ganz persönlichen musikalischen Humanismus.

* * *

Bei Evgeny Kissin wird eine humanistische Einstellung zur Musik erkennbar, die in einem umfassenderen Sinne geradezu verschwenderisch anmutet, weil Kissin die Literatur, die Poesie, die er selbst in jiddischer Sprache verfasst, die Philosophie, die Politologie und die Gesellschaftswissenschaften mitdenkt, um über Musik hinaus zu weisen, nicht um sie zu verlassen, sondern um ihr sogar noch näher zu kommen. Unsere Gespräche im Vorfeld der Ehrenpromotion entsprachen oftmals einem Gang durch die Literaturgeschichte, die russische wie auch die Literatur der Welt. Sie waren stets anregend, erleuchtend und musikalisch bildend zugleich. Bei Kissin zeigt sich musikalisches Kulturerbe in einer gelebten künstlerisch-spartenübergreifenden Vielfalt.

In seinen Äußerungen und in seinem Auftreten ist Kissin stets außergewöhnlich gewesen – außergewöhnlich zurückhaltend, außergewöhnlich präzise, in den letzten Jahren aber auch außergewöhnlich offen und direkt. So ist für Kissin der Krieg, den Russland über die Ukraine gebracht hat, ein Einschnitt in seine Einstellung zum Leben und damit zur Musik. Auch wenn er schon früher dem Machthaber im Kreml gegenüber kritisch eingestellt war, ist seit dem 24. Februar 2022 die Welt für ihn eine andere. Es stellt sich wieder ganz neu die Frage,



was Musik angesichts der gesteigerten Bedrohung in der Welt, der Zerrüttung eines globalen Gefüges, noch ausrichten kann.

In seiner Weimarer Rede – nach den Laudationen und der Übergabe der Promotionsurkunde⁴ – erläuterte der Pianist seine Wahrnehmung vom Krieg in der Ukraine. Als gebürtiger Russe geht ihn dieses Geschehen gesteigert an, es berührt ihn unmittelbar. Wie soll er künftig auf einem Konzertpodium stehen, wenn Musik das gegenwärtige Weltgeschehen nicht mehr ausklammern kann und darf? In Kissins Ansprache wurde das russische Staatsoberhaupt dreimal beschuldigt und mit der hebräischen Exklamation *Yimakh shemo* – »sein Name werde getilgt« – verdammt, was einer *damnatio memoriae* gleich kommt. Diese jüdische Reaktion auf Despotismus und Menschenvernichtung zielt auf die Negation jeglichen Gedenkens.⁵

Es ist bezeichnend, dass Musik das Gegenteil einer solchen Negation darstellt, d.h. sie steht für geistige Werte und für den Einsatz von Menschen für Menschen. In der immateriellen Natur der Musik sind bleibende geistige Grundlagen ebenso wichtig wie ihre emotionalen

Auswirkungen. Sie unterstützt demnach mentale Einsichten, die auskomponiert oder verklanglicht werden. Sie erzeugt Gedenken, das vor dem Vergessen bewahrt. Unmenschlichkeit wiederum wird hier zum Unmusikalischen, oder zum Musikkfremden. Der Mangel an Menschlichkeit macht sich auch am Mangel an Musik bemerkbar. In anderen Worten ließe sich gleichermaßen sagen: wo keine Musik mehr erklingen kann, verstummt auch die Menschheit.

* * *

Hieran knüpft Evgeny Kissin an, diesmal als Komponist. Bei einem unserer Treffen Ende Juli 2023 in Verbier teilte mir Kissin mit, dass er an einem Klaviertrio arbeite, für die Ukraine. In jüngerer Zeit waren einige Kompositionen von ihm entstanden, u.a. ein Streichquartett (op. 3), das anlässlich der Ehrenpromotion in Weimar vom Gropius Quartett gespielt werden sollte. Der tief sitzende Eindruck des russischen Angriffs auf die Ukraine nötigte Kissin nun ein weiteres Werk ab, mit dem er sich auf seine persönliche Art und Weise mit dem Ungeheuerlichen auseinander setzen musste. Ich

ermunterte ihn dazu, das Werk, von dem zu diesem Zeitpunkt nur der 1. Satz abgeschlossen war, zu beenden, damit es in Weimar zur Uraufführung kommen könnte. Das Klaviertrio in drei Sätzen von Evgeny Kissin (op. 6) wurde rechtzeitig für die Weimarer Feier zu seiner Ehrenpromotion fertig. Am Weimarer Konzert mitgewirkt haben die Weimarer Professoren Friedemann Eichhorn, Violine, und Wolfgang Emanuel Schmidt, Cello. Der Komponist selbst übernahm den Klavierpart. Die beiden vorgenannten sind Mitglieder des Weimarer Gropius Quartett, das zur Eröffnung des Festakts das Streichquartett op. 3 von Evgeny Kissin spielte. Das Trio op. 6 bildete den Abschluss der Veranstaltung.⁶

Im 1. Satz weist die Komposition auf Krieg und Zerstörung. Zugleich ist sie ein Plädoyer gegen Brutalität und Unmenschlichkeit. Getragen wird die Einleitung von einer düsteren Stimmung, indem verschiedene thematischen Gedanken im Wechsel zwischen Violine und Cello pendeln und vom Pianopart zusammengehalten werden. Ein visuelles Element, das Kissin in diesen Satz einbaut ist das große »Z«, jener Buchstabe, mit dem russische Panzer und Militärfahrzeuge gekennzeichnet werden. Im Klaviertrio dient er als markantes musikalisches Kopfmotiv des ersten Satzes, bildet gewissermaßen die Transposition eines graphischen Elements in eine andere, die musikalische Medialität.

Mit diesem Beispiel zeigt Kissin, dass Musik mehr darstellt als ausschließlich Symbolisches, weil sie wie ein Text – bzw. wie ein Skript – zu konkreten Aussagen in der Lage ist: mit der Faust (*col pugno*) im fortissimo werden Klangcluster im Bass angeschlagen, die förmlich Entrüstung ausdrücken, zugleich auch Raketen- und Granateneinschläge klanglich abbilden. Hier beschreibt Musik nicht nur, sie empfindet nach.

Dieser Gemütszustand bringt Kissins Klaviertrio in die Nähe zu Kompositionen von Dmitri Schostakowitsch, wie dem e-Moll Klaviertrio op. 67 von 1944. Entsprechende musikalische Mittel tauchen in op. 6 von Kissin wieder auf, ihr »Sinnreservoir« ist weiterhin vorhanden, die Bedeutung hat sich jedoch verschoben. Bei Kissin geht es nicht um verdeckte Anspielung, wie sie Schostakowitsch auch in seiner 9. Sinfonie gegen Stalin artikuliert,⁷ sondern um eine offene und unmissverständlich direkte Anschuldigung.

Im 2. Satz verarbeitet Kissin ein jiddisches Volkslied aus der Ukraine und verstärkt damit das Bild, das dieser Melodie innewohnt, nämlich das Leid einer gebeutelten Volksseele. Als jüdisches Musikelement erscheint auch das im Flageolett vorgetragene Thema im Violoncello als

Reminiszenz an Schostakowitsch (in dessen Klaviertrio op. 67).

Der 3. Satz schließlich ist ein musikalisches Feuerwerk, in dem Volkstänze fragmenthaft erklingen und wo schließlich die ukrainische Nationalhymne geradezu apotheotisch auftaucht, oktaviert und im Fortissimo von Violine und Cello vorgetragen und vom Klavierpart klangstark umrankt. Virtuose Läufe des Pianisten decken dabei die gesamte Klaviatur ab und drängen dem befreienden Schluss entgegen. Dieses fulminante Stück Musik, das umso glaubwürdiger erscheint, weil vom Komponisten virtuos vorgetragen, wirft mit seinen Schlussakkorden die unmissverständliche Frage in den Raum, ob Krieg nötig war, um solch inspirierte Musik entstehen zu lassen. Oder anders ausgedrückt: darf Barbarei zur Triebfeder für ästhetische Werke werden?

Das Klaviertrio von Evgeny Kissin macht deutlich, dass Haltung not tut, zumindest für diejenigen im Musikleben, die dazu imstande sind und die es sich auch leisten können.⁸ Letzteres ist keine Selbstverständlichkeit, wie die zögerliche Reaktion zahlreicher russischer Künstler im Hinblick auf den Krieg in der Ukraine immer wieder deutlich gemacht hat. Letzteres darf auch nicht kritisiert werden. Man kann es von niemandem erwarten. Umso bemerkenswerter, wie Kissin mit seinem Spiel aber auch mit seinen klaren Worten die Bedrohlichkeit des Krieges wiederholt anprangern konnte. Es gelingt ihm dabei, der Lage frontal zu begegnen, mit Worten und auch mittels der Attitüde, mit der er nunmehr auf die Bühne tritt, sein Repertoire ansucht und es minutiös plant.

Wenn wir Musik als einen sinnbehafteten Schallfluss (*sonic flow*) humanistisch begreifen, weil er uns direkt berührt, lauschen wir nicht einfach, werden wir nicht allein zu Zuhörenden, sondern unterliegen einem Affekt, der uns im Augenblick ihrer Klangwerdung selbst Teil der Musik werden lässt.⁹ Insofern beinhaltet ein musikalischer Humanismus vieles, was in einem rein philosophischen Humanismus vorerst nur angelegt ist, ohne konkretisiert werden zu können.¹⁰

Über das eigene Klaviertrio op. 6 hinaus hat Evgeny Kissin in Weimar mit dem Spiel von »Liebestraum« Nr. 3 auch Franz Liszt den gebührenden Platz eines großen Antipoden von Diktatur und Krieg eingeräumt. Liebe und Mitgefühl, wie sie Liszt musikalisch umgesetzt hat, werden in ihrer empathischen Qualität das Gegenteil bedeuten von Hass und Missgunst, die Gewalt und Krieg schüren. Anders als in diesem Krieg, dessen rasche Be-

endigung von vielen sehnlich erwartet wird, schwingt in der Aufforderung »liebe, so lang du lieben kannst« das Wissen mit, dass zwar ein Ende kommt, dieses jedoch hinaus gezögert werden möchte. Letztendlich sind Liszt und Kissin in ihrem musikalisch getragenen Eingeständnis für Humanität und gegen Gewalt und Krieg wesensverwandt.¹ Franz Liszts gelebte Prinzipien von historischer Verpflichtung, sein Glaube an die völkerverbindende Kraft der Musik, seine humanistische Größe und menschliche Freigiebigkeit werden zum Rollenmodell, das es zu unterstützen gilt, gerade und vor allem in unsteten Zeiten.

* * *

Am Ende seines viertägigen Aufenthaltes in Weimar stellte sich für Evgeny Kissin noch eine weitere, gewissermaßen räumliche Nähe zu Franz Liszt her. Beim Besuch von Liszt's Wohnhaus am Belvedere Park wurde Kissin geradezu sinnlich gewahr, dass er in den Räumen stand, in denen Franz Liszt zwanzig Jahre seines Lebens in Weimar verbracht hatte. Womöglich war auch in diesen Räumen der »Liebestraum« entstanden. Kissin schien förmlich mit der Aura von Liszt in Berührung zu kommen. Das Schlafzimmer mit dem einfachen Bett und dem gegenüberliegenden Porzellanwaschbecken auf einem kleinen Tisch waren einige der ganz persönlichen Objekte, die plötzlich eine besondere Symbolkraft erzeugten und damit auch die unmittelbare Nähe zu Franz Liszt.

Den Rundgang durch das Wohnhaus abschließend, begutachtete Kissin aufmerksam den für Liszt von der Manufaktur Bechstein gefertigten Flügel im leeren Musik- und Arbeitszimmer. Dabei geschah das Unerwartete und dennoch Selbstverständliche für einen Künstlermenschen wie Evgeny Kissin: er setzte sich auf den Klavierhocker, richtete ihn ein, berührte oberflächlich kurz den in Messing eingelegten Schriftzug des Markenschildes Bechstein, wischte sacht mit den Fingerkuppen über die vergilbte Tastatur, um dann zum Spiel anzusetzen und sich ganz zu versinken, in Franz Liszts »Liebestraum« Nr. 3...

Und damit verabschiedete sich Evgeny Kissin von Weimar. Zurück blieb die Ahnung einer von Humanität geprägten Welt, menschlicher und daher auch voller Musik.

¹ Gemeinsam mit Nicolae Vezure vom Veranstaltungsbüro der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, holten wir den Künstler am 20.10. in seiner Wohnung in Prag mit dem

Auto ab. Evgeny Kissin kam in Begleitung seiner Frau Karina Arzumanova. Wir kamen spät nachts, zwei Tage vor Liszts Geburtstag, in Weimar an.

² Siehe u.a. <https://starkconductor.com> und <https://de.wikipedia.org/wiki/Liebestraume>. In diesem Wikipedia Eintrag wird Kissin als erster der berühmten Interpreten von »Liebestraum« Nr. 3 geführt.

³ Paul Bekker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Stuttgart u.a. 1926, S. 216.

⁴ Einzigartig für so einen Anlass, dass Evgeny Kissin mit drei Laudationen geehrt wurde. Der Weimarer Klavierprofessor Grigory Gruzmann würdigte den Pianisten Evgeny Kissin in russischer Sprache, Diana Matut, Expertin für jüdische Studien und für Jiddisch der Universität Halle sprach über den Poeten Evgeny Kissin in jiddischer Sprache und der Weimarer UNESCO Chair Holder Tiago de Oliveira Pinto ehrte den Humanisten Evgeny Kissin auf englisch.

⁵ Die Figur des Musikers, der einen finsternen, kaltherzigen Despoten verflucht trägt literarische Züge. In Ludwig Uhlands Ballade »Des Sängers Fluch« (1832) verdammt ein alter Barde den brutal mordenden König: »Umsonst sei all dein Ringen, nach Kränzen blut'gen Ruhms! Dein Name sei vergessen, in ew'ge Nacht getaucht, sei wie ein letztes Röcheln in leere Luft verhaucht!«

⁶ Die mit stehenden Ovationen bedachte Darbietung des Klaviertrios op. 6 von Evgeny Kissin mit dem Pianisten und den Professoren Eichhorn und Schmidt am 22.10.2022 auf der Weimarer Bühne, wurde aufgezeichnet und steht im YouTube Channel der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar: <https://www.youtube.com/watch?v=pjl7QRfOeE8>.

⁷ Näheres dazu bei Solomon Wolkow: *Stalin und Schostakowitsch: Der Diktator und der Künstler*. Berlin, 2004.

⁸ Für den Pianisten Igor Levit ist es nicht nur eine Verpflichtung, es ist geradezu ein Luxus Haltung beziehen zu können, daher ist die künstlerische Haltung zum Weltgeschehen, da wo sie möglich wird, immer auch ein Muss: <https://flipboard.com/article/es-ist-unser-verdammt-luxus-das-tun-zu-d-rfen/f-62e95144f3%2Fconcerti.de>.

⁹ Laut dem katalanischen Musikwissenschaftler Josep Martí ist es bei musikalischem Humanismus wichtig zu verstehen, wie »a sonic flow, created and/or perceived with aesthetic purposes, but which can perform functions that go well beyond these purposes (...) affects us«. Josep Martí: »Beyond Representation: Relationality and Affect in Musical Practices« *Journal of Posthuman Studies*, Vol. 3, No. 2 (2019), 159-180 (published by: Penn State University Press), S. 159.

¹⁰ Der Philosoph Edward Lippmann stellt die musikalische Aktion immer über die sich darauf beziehenden Reflektionen, weil letztere ohne die tatsächliche Existenz von Musik keinerlei Dasein haben könnten: »The history and the philosophy of music are obviously dependent upon music for their existence.« Edward Lippmann: *A Humanistic Philosophy of Music*. Hilsdale NY, 2006, S. 1 (revised edition).

¹¹ Der ungarische Dirigent Iván Fischer spricht hierbei von *Compassion* (engl.), d.h. von gegenseitigem Mitgefühl, das von Musik unterstützt werden kann um der Destruktivität des Krieges zu begegnen. Nur wo Mitgefühl und auch Empathie für die andere Seite existieren, können Rivalität und kriegerische Auseinandersetzungen verhindert werden, so Iván Fischer. Dazu Tiago de Oliveira Pinto: »Musical Humanity. Was kann Musik angesichts von Gewalt und Krieg in Israel und Palästina?« *Musik & Ästhetik*. 28, 3/2024, 83-90



›Engel der Geschichte‹ – Franz Liszts eigentümliche Moderne

Albrecht von Massow, Weimar

Mit Walter Benjamins berühmter Metapher vom ›Engel der Geschichte‹,¹ der dem Vergangenen zugewandt rückwärts in die Moderne getrieben wird, wäre die geschichtliche Position von Franz Liszt vielleicht sogar noch triftiger zu charakterisieren als mit der von ihm selbst gewählten Metapher vom ›Speerwerfer in die Zukunft‹. Denn so sehr seine Werke zukunftsgerichtet waren und die Musikalische Moderne entfesselten, so sehr kommt in ihnen bzw. ihren Werktiteln wie auch in manchen der von ihnen vertonten Texte eine katholische Religiosität zum Ausdruck, die zumal dem vorwiegend protestantisch geprägten Umfeld in Mitteldeutschland als rückwärts-gewandt vorkommen musste, wenngleich Liszt wiederum dem Protestantismus keine Zukunftsträchtigkeit einräumte, sondern vom »inneren Zerfall des Protestantismus«² überzeugt war.

Doch weitergehend und zugleich tiefgründig ereignete sich Liszts eigentümliche Moderne im Inneren mindestens eines sakralen Werks selbst, nämlich in *Via crucis*. Dieser Eindruck aber zieht eine schwer zu beantwortende Frage nach sich: Ist in der Syntax von *Via crucis* – vor allem in der Fassung mit Klavier – schon der Einfluss der späten Klavierstücke zu spüren oder hat die Syntax

dieses sakralen Werks überhaupt erst den Weg zu den späten Klavierstücken eröffnet? Neigt man zur zweiten Auffassung, für welche die belegten oder gemutmaßten Entstehungsdaten der genannten Werke manche Anhaltspunkte bieten,³ dann hätte ausgerechnet ein sakrales Werk, dessen Text in die frühesten Ursprünge der katholischen Religion zurückreicht, den Weg in Liszts eigentümliche Moderne miteröffnet. Zu ergründen wäre dann, worin das verbindende Motiv zu sehen ist: möglicherweise in einem Ausdruck fessellosen Mitleidens angesichts menschlichen wie übermenschlichen Leidens, welcher das sakrale wie das instrumentale Artifizielle an bis dahin nicht gekannte Grenzen brachte, ob durch Dissonanzen, abgründige Pausen, syntaktische Brüche und anderes.

Der anlassbezogene sakrale Raum, dem *Via crucis* zuge-dacht war, blieb diesem Werk versagt; Liszts Versuche, es für sakrale Funktionen anzubieten, blieben erfolglos.⁴ In anderen mitteldeutschen Diskursen einer sich entfesselnden Moderne des späten 19. Jahrhunderts – etwa Richard Wagners oder Friedrich Nietzsches –, die der tradierten religiösen Sphäre fern standen, blieb *Via crucis* ebenso ein Fremdkörper. Aber auch in anderen Regionen Europas konnte die Moderne, die sich in erster

›Angel of History‹ – Franz Liszt's peculiar modernity

The autograph of a letter from Franz Liszt to his cousin Father Alajos Hennig, which the Goethe and Schiller Archive was able to acquire in 2024 with the support of the German Liszt Society, may, on closer inspection, pro-

vide insights into Liszt's struggle to understand himself as a composer of a late sacred work between tradition and modernity.

Summary

Linie als Fortschrittsprojekt ansah, Werken mit sakraler Rückbindung, selbst wenn sie irritierend modern waren, oft nur mit Unverständnis begegnen, etwa den Werken Anton Bruckners.

Möglicherweise stehen solche Erfahrungen auch im Hintergrund des eher leichthin geschriebenen wirkenden Briefes, den Liszt am 11. März 1882 an seinen Cousin – Pater Alajos (auch Aloisius) Hennig – wenige Jahre nach der Vollendung von *Via crucis* schrieb und der im März des Jahres 2024 von der Deutschen Liszt-Gesellschaft für das Goethe- und Schiller-Archiv erworben werden konnte und dort unter der Signatur GSA 59/68,7,1 zu finden ist:

Hochwürdiger, lieber Cousin,

Deine »Missa facilis a Capella« und die 16 »Concentus sacri breves« erreichen vollkommen den Zweck, anständige, im guten, traditionellen Styl gehaltene Kirchenmusik, leicht gangbar zu machen. Dabei

darf man nicht eine gewisse, ehrwürdige, kirchliche Monotonie, der canonischen Einsätzen, Tonica und Dominante, Dux und Comes, befürchten. Trotz meinen berüchtigten Excentrizitäten finde ich Wohlgefallen an dem trefflichen Beharren des einfach sicheren Tongewebes, welches Du meisterhaft pflegst. Kyrie eleison, und Christe eleison, lassen sich musikalisch wahrscheinlich nicht sehr variiren!... Sende mir also bald deine *Missa facilis* und die 16 *Concentus* gedruckt, und möge die Ausgabe (der noch einige Vortragsbezeichnungen beizufügen sind) sich möglichst viel verbreiten. Mit derselben Post erhältst Du deine Manuscripte zurück, nebst einer *stillen* Orgelmesse Deines herzlich ergebenen Cousins

F. Liszt

11^{ten} März, 82 –

Budapest.

Hochwürdiger, lieber Cousin,
Deine *Missa facilis a Capella*
und die 16 *Concentus sacri breves*
erreichen vollkommen den Zweck,
anständige, im guten, traditionellen
Styl gehaltene Kirchen-
musik, leicht gangbar zu
machen. Dabei darf man nicht
eine gewisse, ehrwürdige,
kirchliche Monotonie, der
canonischen Einsätzen, Tonica und
Dominante, Dux und Comes,
befürchten. Trotz meinen

berüchtigten Excentrizitäten,
finde ich Wohlgefallen an
dem trefflichen Beharren des
einfachen sicheren Tongewebes, welches
Du meisterhaft pflegst.
Kyrie eleison, und Christe
eleison, lassen sich ^{musikalisch} wahrscheinlich
nicht sehr variiren!...
Sende mir also bald deine
Missa facilis, und die
16 *Concentus* gedruckt,
und möge die Ausgabe (der
noch einige Vortragsbezeichnungen
beizufügen sind) sich möglichst
viel verbreiten.

Stefanie Harnisch recherchierte, dass die gedruckte Ausgabe einer »Missa brevis et facilis« von »Aloisio Hennig« im Online-Katalog des *Liszt Ferenc Emlékmúzeum* in Budapest aufgeführt ist, und zwar unter der Signatur LH Z 2635. Ob es sich um das in Rede stehende Werk handelt und – wenn ja – ob dann auch ein Exemplar der gedruckten Ausgabe in Liszts Besitz gelangte bzw. es sich sogar um sein persönliches Exemplar handelt, wäre noch zu klären. Laut der Angabe im Online-Katalog erschien die *Missa brevis et facilis* im Jahre 1882 in Augsburg; der Brief Liszts stammt vom 11. März des selben Jahres. Pater Alajos Hennig hatte offenbar vorab ein Autograph an Liszt gesandt; dieser bedankte sich in seinem Brief für die »Manuscripte«. Möglicherweise konnten daher auf Liszts Empfehlung hin in die Ausgabe »noch einige Vortragsbezeichnungen« aufgenommen werden.

Vermutlich klingt jedoch in diesem Brief noch etwas anderes an, nämlich Liszts Ringen um eine sakrale Musik bzw. sakrale Ästhetik – ein Dauerthema seit Beginn seines Schaffens. Ob er im Jahre 1882 schon eine Vorah-

nung von dem schwierigen Weg des wenige Jahre zuvor vollendeten Sakralwerks *Via crucis* (1878/79) in eine ihm zugedachte angemessene Öffentlichkeit hatte, lässt sich schwer sagen. Wenn dies zutrifft, dann hätte sich in der Rede von den »berüchtigten Excentrizitäten« mehr und Ernsteres verborgen, nämlich der bis heute bestürzende Ausdruck fessellosen Mitleidens.

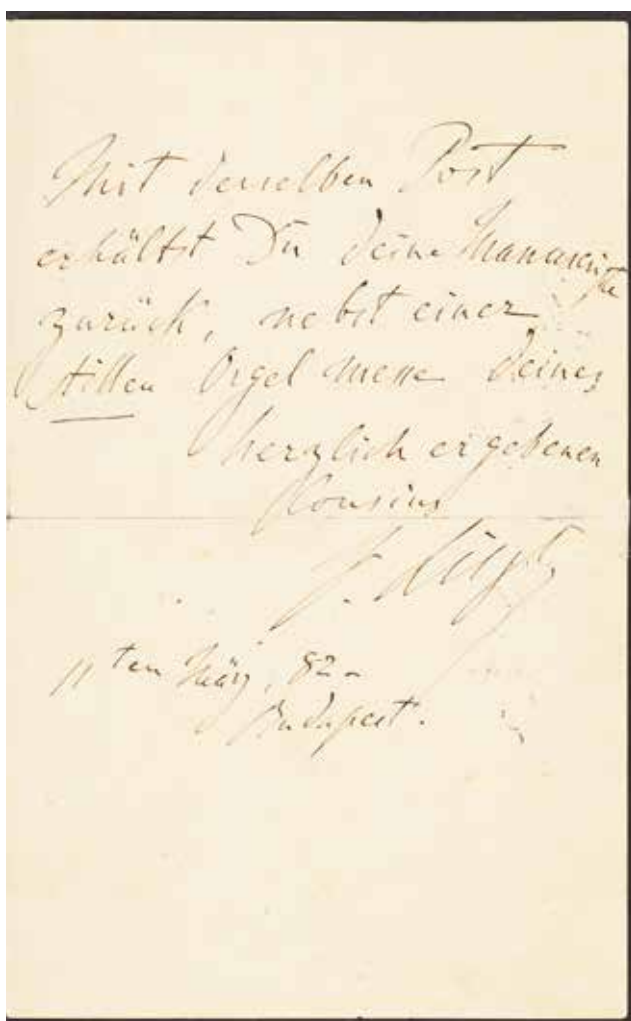
Hiervon ist allerdings in einem im Dezember 1878 aus Rom, also im Jahr vor der Reinschrift von *Via crucis* geschriebenen Brief von Carolyne Sayn-Wittgenstein wenig zu bemerken, am ehesten noch in dem Wort »Passion«, welches nicht nur auf Liszts Arbeitseifer, sondern auch darauf hindeuten könnte, wie sehr sich Liszt mit dem Leiden Christi identifizierte:

Er [Liszt] hat neulich seine lang bestimmte *Via crucis* und *Sieben Sakramente* gedichtet [gedichtet?], die vielleicht alles was er bis jetzt geschrieben überragen an Hoheit, Reinheit, Feinheit des Gefühls – Wahre ethische, himmlische Klänge. Jedes Stück für sich ist kurz. Alles zusammen ist doch ziemlich bedeutend. Jedes Sakrament kann doch an eine[r] Fest Sollenität benutzt werden – (Letzte Oelung als Vorspiel in eine[m] Begräbnis – Und die 14 Stationen d[e]r *Via crucis* machen auch ein hübsches Buch. Er arbeitet daran mit wahr[e] Passion. Für mich ist es ein Vorgesmack des Paradieses!⁵

Einer breiteren Öffentlichkeit wurde *Via crucis* erst sehr viel später zugänglich, nun aber zumeist als für sich stehendes Werk, an dem vorrangig seine Modernität wahrgenommen wurde.

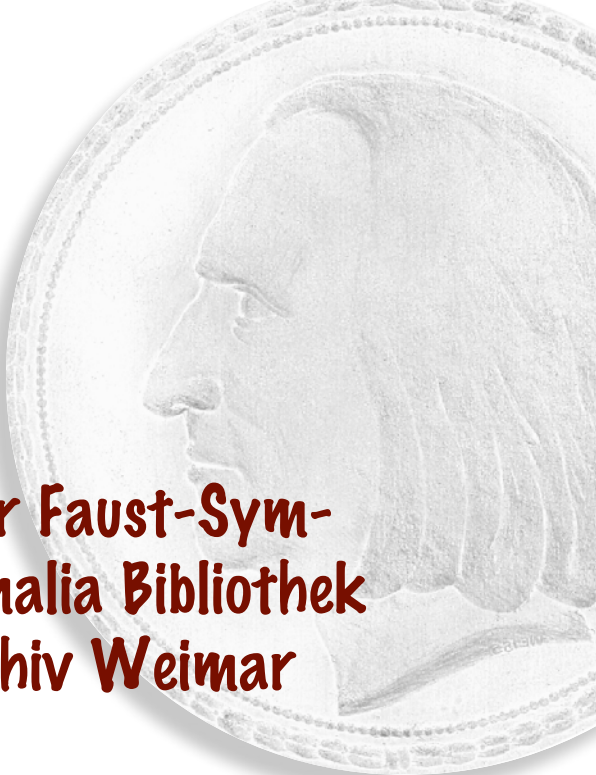
Liszts Interesse an der vergleichsweise konventionell gehaltenen Komposition von Pater Alajos Hennig wirkt dennoch aufrichtig, da er seinerseits sich in anderen Werken stellenweise ebenso eines »einfach sicheren Tongewebes« besleißigte, etwa in der *Missa choralis* oder in der *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens*, die wenige Jahre zuvor – nämlich 1879 – entstanden war, von der als »einer stillen Orgelmesse« im Brief Liszts vermutlich die Rede ist und die diesem Brief offenbar beigelegt war.

Insgesamt ist die Palette eines innigen sakralen Ausdrucks bei Liszt sehr breit, und entsprechend auch die Palette seines Tonsatzes bzw. »Tongewebes« (ein sehr schöner Begriff). Brächte man die genannten Werke von Liszt und Hennig zur Aufführung, bekäme man eine Ahnung von der Palette sakraler Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den ihnen jeweils zugedachten Kontexten.



-
- ¹ Zu dieser wirkmächtig ausgedehnten Metapher ließ sich Benjamin ursprünglich anregen durch die aquarellierte Zeichnung *Angelus Novus* von Paul Klee, die sich seit 1920 in seinem Besitz befand und die in den Jahren der Verfolgung und Emigration schließlich auf Umwegen durch die Freunde und Wegbegleiter Gershom Scholem, Georges Batailles und Theodor W. Adorno nach Israel gelangte, wo sie heute im *Israel Museum* in Jerusalem aufbewahrt wird.
- ² Zit. nach Daniel Ortúño-Stühling, *Musik als Bekenntnis – Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (= *Weimarer Liszt-Studien*, Bd. 6), im Auftrag der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* hg. von Detlef Altenburg, Laaber 2011, S. 72.
- ³ Erste Skizzen zu *Via crucis* werden auf das Jahr 1866 datiert (vgl. hierzu Rufus Brodersen, *Franz Liszts Via Crucis*, in: *Forum Liszt*, H. 3/4, 2021, S. 25a), wiewohl man auch durch eingehendere Quellenkunde nicht mit letzter Sicherheit klären kann, wann was im Kopf eines Genies bereits aufkeimte.
- ⁴ Rufus Brodersen, ebenda, S. 24–29, skizziert im Zuge einer eingehenden Werkbetrachtung vorab einzelne Belege der Entstehungsgeschichte dieses Werks wie auch dessen steinigen Weg bis zur Drucklegung.
- ⁵ Zit. nach: Maria P. Eckhardt u. Cornelia Knotik, *Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums* (= *Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland*, H. 66), Eisenstadt 1983, S. 81.





Zu den digitalisierten Quellen der Faust-Symphonie in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar

Stefanie Rosenbaum, Weimar

Die Liszt-Bestände der Klassik Stiftung Weimar, aufbewahrt an unterschiedlichen Sammlungsorten, haben nicht nur ihren gemeinsamen Ursprungsort in der ehemaligen Hofgärtnerei bzw. dem Liszt-Museum – dem heutigen Liszt-Haus –, sondern ergänzen sich auch in ihrem Sammlungscharakter. Liegt bei der Liszt-Samm-

lung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek (im Folgenden HAAB) das Erwerbungsprofil auf Drucken der Werke Liszts, aber auch auf Literatur über Liszt, erweitert das Goethe- und Schiller-Archiv (im Folgenden GSA) durch den Ankauf von Manuskripten die beiden Liszt-Bestände (Bestand Nr. 59 Liszt; Bestand Nr. 60 Liszt/Noten) stetig.

To the Digitised Sources in HAAB and GSA

The various digitisation projects of the Klassik Stiftung Weimar enable scholars to work with the sources regardless of time and place. For example, all of Franz Liszt's music manuscripts, which are preserved in the Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar, are available as digital copies. In the coming year 2025, all of the composer's incoming and outgoing letters will be accessible online via the archive database. The Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, which provides the early prints of his works as an online resource, among other things, will supplement the archive's manuscript sources in this way. Both collection areas are constantly being expanded through acquisitions of particularly valuable sources.

In 2021, the library acquired the printed edition of Liszt's Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe), which contains numerous corrections in his own hand.

It is the revision copy from 1866 of the orchestral score published a few years earlier. This documents the interim status of a work that took more than twenty years. Only by

comparing the manuscripts of the Faust-Symphonie, such as the engraver's model from 1861, with the revision copy of the work acquired in 2021 does it become clear how extensive the intervention in the musical text was even after it went to press. Corrections and a dated note in another revision copy from the former holdings of the Allgemeiner Deutscher Musikverein, which has survived in the Hochschularchiv/Thüringisches Landesmusikarchiv Weimar, prove that Liszt continued to work on the work ten years after the second edition was published. His Faust Symphony underwent its final compositional expansion in 1880 as a result of his perusal of Friedrich Stade's arrangement of the Gretchen movement for piano and harmonium. Liszt himself recorded this intention in a letter to his musician colleague. Further research findings on this and other works by the composer are to be expected. The digitised letter sources of the Goethe- und Schiller-Archiv thus represent an essential working tool for urgently needed editions of Franz Liszt's correspondence.

Summary

Zu den Neuerwerbungen im April des Jahres 2022 auf der Frühjahrsauktion bei der Autographenhandlung J. A. Stargardt Berlin gehören drei Briefe Franz Liszts an Tony Raab aus den Jahren 1873, 1876 und 1878.¹ Die HAAB wiederum erwarb im Frühjahr 2021 bei J. Voerster Antiquariat für Musik und Deutsche Literatur in Stuttgart eine Druckausgabe der Hector Berlioz gewidmeten Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (*nach Goethe*) von Franz Liszt.² Sie enthält Korrekturen von eigener Hand, was sie als besonders wertvolles Exemplar der Sammlung auszeichnet. Das Werk selbst wurde wie auch Liszts Symphonische Dichtung *Die Ideale* (*nach Schiller*),³ das im gleichen Jahr entstand, anlässlich der Feierlichkeiten zu Großherzog Carl Augusts 100. Geburtstag am 5. September 1857 im Weimarer Hoftheater uraufgeführt. Die Säkularfeierlichkeiten im September wurden mit der Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmal, des Wieland-Standbilds, der Grundsteinlegung des Carl-August-Denkmal und der musikalischen Darbietungen so zum Verbindungsglied zwischen Weimars einstigen Größen und zeitgenössischem Schöpfungstum. Die Aufführung der *Faust-Symphonie* stellte den Höhepunkt der Feierlichkeiten dar. Sie entstand ab 1854 zu großen Teilen in der Altenburg, Liszts Weimarer Domizil dieser Jahre, wo er auf die zahlreichen Skizzen zurückgreifen konnte, die er in den vergangenen Jahren seiner Virtuosen- und Reisezeit angefertigt hatte.⁴ Das datierte Autograph der Széchényi Nationalbibliothek Budapest bezeugt, dass das Orchesterwerk in kürzester Zeit – innerhalb etwa von gut zwei Monaten – am 19. Oktober 1854 vorerst fertig gestellt werden konnte.⁵ Das Chorfinale mit dem Text des Chorus mysticus *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*, das wohl erst zur Uraufführung hinzugefügt wurde, fehlt hier noch.⁶ Noch am gleichen Tag schrieb Liszt an Anton Rubinstein, dass sein *Faust* fertig sei und kündigte an, dass er in zwei Tagen zur Abschrift gegeben werde.⁷ Die Hauptarbeiten zur Vorbereitung der Editio princeps erfolgten allerdings erst vier Jahre nach der Uraufführung in der ersten Jahreshälfte 1861: Am 20. Januar 1861 informierte Liszt Franz Brendel, dass die Partitur nochmals rein abgeschrieben werden müsse, bevor sie dem Verleger Schuberth zugesendet werden könne. Die Fertigstellung dieser Reinschrift sei für den 15. Februar geplant.⁸ Im Folgenden erhielt dieser offenbar zunächst den Faust- sowie den Gretchen-Satz, denn am 4. März schrieb Liszt wiederum an Franz Brendel:

Mit der gestrigen Post sandte ich Ihnen: [...] Den letzten Theil (Mephistopheles und Schluss-Chor) der Faust-Symphonie in Partitur – und das vollständige



Arrangement für 2 Pianoforte derselben Symphonie. Sie sind wohl so freundlich diese Manuscripte Schuberth zu übergeben. Hoffentlich wird er sein Versprechen halten und mit der Herausgabe des Werkes nicht zögern.⁹

Und am 18. April schrieb Liszt an Peter Cornelius:

Bis Ende Juli erscheinen auch die Chöre zu »Prometheus« und die Faust-Symphonie.¹⁰

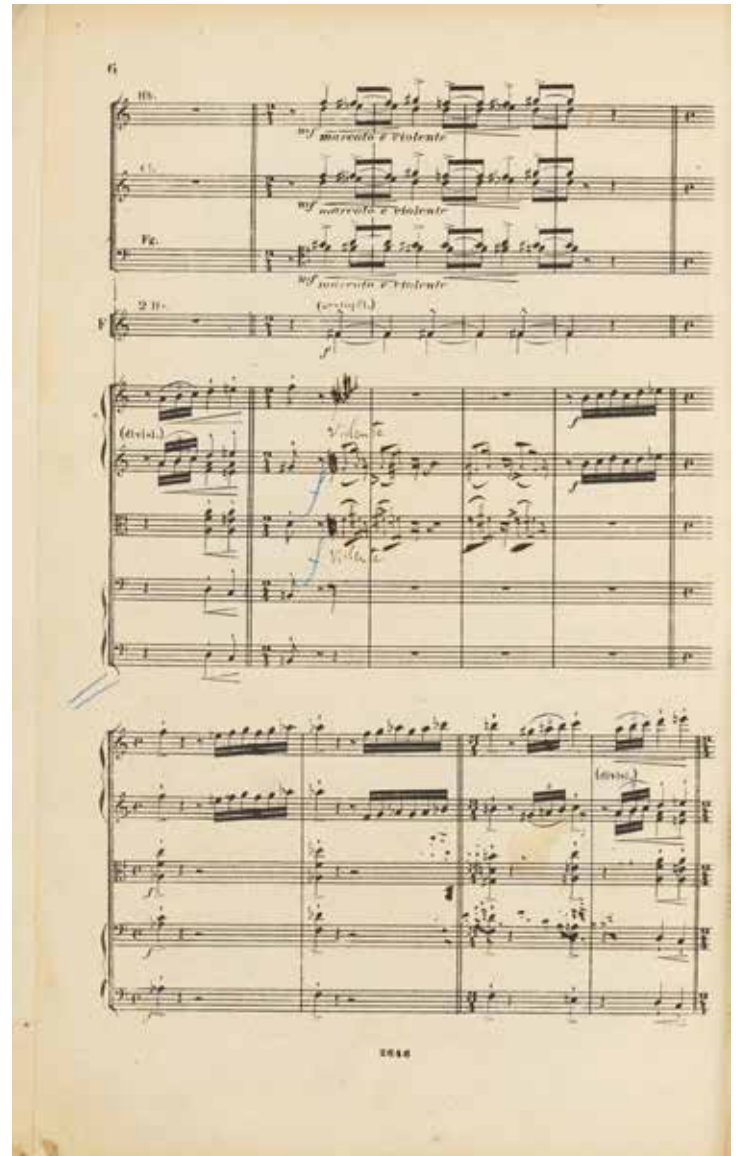
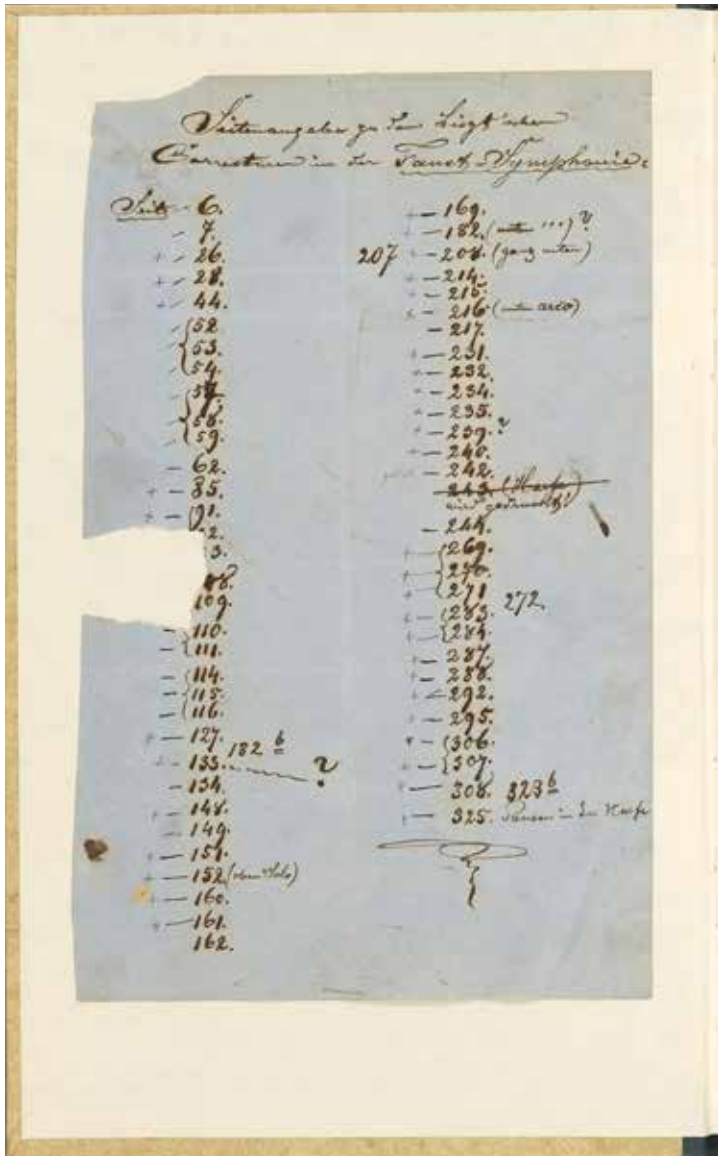
Diese von Carl Götze im Februar 1861 angefertigte Stichvorlage ist im GSA überliefert.¹¹ Das 92 Blatt umfassende Manuskript enthält mit Blau- und Rotstift eingetragene Korrekturen Liszts. Die in jeweils vier zu einer Lage zusammengefassten Doppelblätter zeigen, dass die einzelnen Sätze der Sinfonie voneinander unabhängig vorlagen und dementsprechend auch einzeln nach ihrer Fertigstellung als Stichvorlage an den Verleger gesendet werden konnten. Schubert hielt Wort: Im Juli 1861 erschien das Werk im Druck. Währenddessen fanden allerdings noch umfangreiche Revisionsarbeiten statt. Dass auch mit der Drucklegung der Kompositionsprozess noch längst nicht abgeschlossen war, kann hier exemplarisch anhand des Tenorsolos im Schlussteil aufgezeigt werden und auch dies erst im Vergleich der Quellen anhand des von der HAAB angekauften Exemplars.¹² Anlass für eine Revision waren Anmerkungen, mit denen Liszt sich auseinandersetzte und in die Revisionen einfließen ließ: Am 23. Juli 1861 wies Hans von Bülow in seinem Brief Liszt darauf hin, dass ihm die Deklamation des »Ewig-Weibliche[n]« schlaflose Nächte bereitete. Es folgte der Vorschlag für die Ausführung des Notentextes anhand einer Skizze.¹³ Liszt verteilt in der Stichvorlage die Worte in syllabischer Regelmäßigkeit auf die Viertelnoten, wobei sich ein ungewöhnlicher Schwerpunkt auf der Silbe *-che* auf der ersten Zählzeit des folgenden Takts in *Weibliche* einstellt. Von Bülow schlug im Gegensatz dazu vor, das Wort *Ewig* melismatisch auf die Viertelnoten zu verteilen. Damit rückt das Wort *Weibliche* in der Betonung der ersten Silbe, dem natürlichen Sprachduktus folgend, auf die betonte Zählzeit. Liszt schrieb Alfred Dörfel am 18. Juli 1861 einen Brief mit gleicher Intention:

Für Ihre sorgsamsten Bemühungen um die Faust-Partitur [als Corrector] Ihnen meinen aufrichtig verbindlichsten Dank sagend, habe ich schliesslich noch eine Bitte beizufügen. Die Prosodie der Stelle im Tenorsolo wünsche ich beidemale dahin zu modifizieren, wie ich es auf dem beifolgenden Notenblatt aufgeschrieben habe.¹⁴

Es folgt der von Liszt skizzierte Notentext im Brief. Wie auch Dorothea Redepenning anmerkt, scheint hier eine fehlerhafte Angabe des Datums von einem der beiden Briefeschreiber (entweder Liszt an Alfred Dörrfel oder Hans von Bülow an Liszt) vorzuliegen.¹⁵ Legt die Chronologie doch nahe, dass Liszt zuerst den Hinweis von Bülows erhielt, um dann seinen Korrektor mit der Ausbesserung zu beauftragen. Eine Autopsie des Briefes im Original

bestätigt das von La Mara angegebene Datum. Es handelt sich also nicht um einen Übertragungsfehler. So oder so wurde zunächst die von Götze angefertigte Reinschrift als Druckvorlage von Alfred Dörfel exakt nach Liszts Anweisung korrigiert: So strich er den Text durch und vermerkt die neue Aufteilung der Deklamation (Buchstabe B). Die Silben wurden gedehnt und die im darauffolgenden Takt zuvor notierte ganze Note es“ durch den angefügten Notenhals zu einer halben Note mit doppelter Punktierung verkürzt, um dann über die repetierte Achtelnote b⁺ abzufrasieren. Die Parallelstelle (Buchstabe C) wurde analog behandelt. Zusätzlich mussten die Phrasierungsbögen organisch der neuen Gestaltung durch Streichungen und anschließender Neuanlage festgehalten werden. Die an dieser Stelle eingefügten Korrekturen in Rot- und Blautift – die allerdings den Notentext selbst nicht betreffen – hatte Liszt vorgenommen. Dörfel hielt darüber hinaus im Notabene auf dem gleichen Blatt fest, dass [d]iese nachträgliche Änderung des Comp[onisten] [...] genau auch in das Corr.=Exemplar einzutragen und vom Hrn. Stecher auszuführen [sei]¹⁶. Auch der von Dörfel hier genannte Korrekturabzug hat sich im GSA erhalten.¹⁷ Die 165 Blatt umfassenden Korrekturblätter des Partiturdruks, bei dem sowohl das Titel- als auch das an Hector Berlioz gerichtete Widmungsblatt noch fehlen, zeigen, dass die handschriftliche Korrektur des Stechers zur Textverteilung ebenso wie die Neuanlage der Phrasierungsbögen vorgenommen wurden, jedoch die Streichungen der gestochenen Bögen nicht. Auf einem Korrekturblatt, das an den oberen Blattrand geklebt wurde, notierte Liszt eigenhändig nochmals die entsprechenden Takte in Reinschrift. Ein Vergleich mit dem fertigen Druck aus dem Jahr 1861 bei Schubert & Co.¹⁸ belegt genau diese Umsetzung. Der Vergleich der verschiedenen Fassungen zeigt folgende Genese: Götze fertigte im Frühjahr 1961 die Druckvorlage an, die dann an den Verlag geschickt wurde. Währenddessen bekam Liszt Hinweise, die er offenbar auf dem nun zurückerhaltenen Exemplar auf dem Probedruck, der in der Zwischenzeit angefertigt wurde, einarbeiten ließ, welcher wiederum als Vorlage für den Erstdruck diente.

Liszt nahm nach Abschluss der Drucklegung – ein für Liszts Arbeitsweise typisches Vorgehen – sich des musikalischen Texts erneut an und notierte Änderungen, die zwar die Anlage der *Faust-Symphonie* nicht grundlegend änderten, jedoch an mehreren Stellen Verfeinerungen aufwiesen. Dies belegt die in der HAAB seit Anfang 2021 bewahrte Neuauflage der Orchesterpartitur aus dem Jahr 1866¹⁹. In dem 326 Seiten umfassenden Revisionsexemp-



lar ist dem Notendruck als Einlage ein eingeklebtes Blatt vorangestellt, das die Seitenangaben der eigenhändigen Korrekturen Liszts handschriftlich auflistet – es handelt sich insgesamt um immerhin 64 Eintragungen mit Tinte, Blau- und Rotstift inklusive sieben eingeklebten Einlegestreifen, allesamt vorgenommen vom Komponisten selbst. Häufig findet man Änderungen der Dynamik, aber im Besonderen Eingriffe in den Notentext einzelner Stimmen. Die meisten Korrekturen betrafen den Faust-Satz. So wurde zu Beginn des Satzes (S. 6f.) jeweils ein zweitaktiger Streichersatz – der in der Erstausgabe²⁰ noch nicht angelegt ist – hinzugefügt. Die zweiten Violinen und Bratschen unter Ergänzung von *forte* und *violente* bereichern den Holzbläsersatz durch ein ruppiges Motiv aus Achteln mit anschließender Sechzehntel, was den Satz rhythmisch konkretisiert und das *marcato e violente* der Bläser akzen-

tuiert. Weitere Umarbeiten des Faust-Satzes betrafen die Pauken (S. 52–54), Tenorposaunen (S. 57–59), Pauken (S. 62 und S. 114–116) sowie die Fagottstimme (S. 110f.) Der Gretchen-Satz verbleibt (noch) in seiner ursprünglichen Gestalt. Auch im Mephisto-Satz finden sich zwei Überarbeitungen, die sich auf die Flöten (S. 217) und die Harfe (S. 243) beziehen. An dem bereits ausgefeilten Tenor-Solo (S. 306f.) wurden ausschließlich bisher fehlende Phrasierungsbögen mit Blaustift ergänzt. Keine dieser Korrekturen fand in die kleine Orchester-Partitur-Ausgabe von Schuberth & Co., die um ca. 1900 herausgegeben wurde, Eingang.²¹ Allerdings war Berthold Kellermann, der im Januar 1917 seinen Revisionsbericht für die Edition der Faust-Symphonie in der Carl-Alexander-Ausgabe²² niederschrieb, in bester Kenntnis über vorgenommene Korrekturen. Er übernimmt jede einzelne, mit Ausnah-

me der zuletzt genannten Phrasierungsbögen: Neben der 1861 bei Schuberth & Co. erschienenen Partitur, die ihm als Stichvorlage diente, zog er zum Vergleich die im GSA überlieferten Quellen der Götze-Partiturreinschrift sowie den (vermutlich ersten) Korrekturabzug²³ heran. Darüber hinaus stand ihm eine weitere gedruckte Partitur – ebenfalls bei Schuberth & Co. 1866 erschienen – zur Verfügung.²⁴ Sie stammt aus dem Nachlass Robert Pflughaupts und war Eigentum des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, was auf dem Vorsatzblatt in Tinte festgehalten ist. Diese Notiz ist auf das Jahr 1871 datiert. Sie weise, so Kellermann, »verschiedene Textänderungen auf, welche angeblich von Liszt 1874 vorgenommenen wurden«.²⁵ Da diese Änderungen, so Kellermann weiter, auch in den später gedruckten Orchesterstimmen aufgenommen wurden, liegt die Vermutung nahe, dass es aufgrund der Anweisung Liszts selbst geschah. Kellermann habe das Werk 1876 unter Liszts Leitung studiert und keine gegenteilige Ansicht vom Komponisten vernommen.²⁶

Die Autopsie des Pflughaupt-Exemplars, das nach jüngsten Erkenntnissen im Hochschularchiv/Thüringisches Landesmusikarchiv Weimar aufbewahrt wird, zeigt zwar, dass die Korrekturen auf den Überklebungen nicht von Liszts Hand stammen, sich aber recht genau am Liszt'schen Revisionsexemplar orientieren, das offenbar die Vorlage für diese gewesen war. Kellermanns Vermutung, dass die Korrekturen von Liszt selbst stammen, können nun also anhand des Abgleichs mit dem Revisionsexemplar bestätigt werden. Da Liszt keine Datierung des Revisionsexemplars vorgenommen hat, kann die zeitliche Einordnung der Überarbeitung mithilfe der Notiz der Pflughaupt-Partitur nun spätestens für das Jahr 1874 angenommen werden.

Eine letzte aber relativ umfassende Erweiterung erfuhr die *Faust-Symphonie* im *Gretchen*-Satz im Dezember 1880. Liszts Idee entstand aufgrund von Friedrich Stades Bearbeitung des *Gretchen* für Klavier und Harmonium: Liszt lobte in seinem Brief vom 11.12.1880 an denselben die Transkription, erlaubte sich aber eine Änderung:

[Ich] füge 10 Takte am Schluss bei, welche auch fürder in der Partitur und meinen Arrangements der »Faust-Symphonie« eingeschaltet werden soll.²⁷

Marie Lipsius überlieferte im weiteren Verlauf den entsprechenden Notentext. Diese Erweiterung der Coda wurde von niemandem in den Druck aufgenommen – weder in der kleinen Orchester-Partitur-Ausgabe noch von Kellermann. Einzig und allein die Eulenburg-Studienpartitur weist die Takte auf.²⁸ Im Gegensatz dazu wer-

den in der Edition größtenteils – abgesehen vom Tenorsolo – die zuvor dargestellten Änderungen, Korrekturen und Ergänzungen ignoriert.

Der gesamte Bestand an Liszt-Noten (Bestand Nr. 60) im GSA liegt vollständig mit 38.032 Digitalisaten vor. Zukünftig werden 1.500 Bände der Liszt-Sammlung der HAAB online zur Verfügung stehen. Hinzukommen sämtliche Briefe, von und an Liszt, die im GSA überliefert sind. Für diese Analyse lag mir aus den Beständen der Klassik Stiftung Weimar neben den Originalquellen als Digitalisat Liszts *Faust-Symphonie* in folgenden Fassungen vor: die von Carl Götze angefertigte Reinschrift (GSA 60/A 14a), der Korrekturabzug (GSA 60/A 14b), vier Exemplare des Partiturdruks von Schuberth & Co. aus dem Jahr 1866,²⁹ darunter das 2021 erworbene Revisionsexemplar. Hinzugezogen wurden die Kleine Orchester-Partitur-Ausgabe von Schuberth & Co. (ca. 1900), die Edition der *Faust-Symphonie* herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung (ca. 1918) sowie die Eulenburg-Studienpartitur (ca. 2009) sowie das Pflughaupt-Exemplar der Schuberth-Ausgabe von 1866, das im Hochschularchiv/Thüringisches Landesmusikarchiv Weimar aus dem ehemaligen Bestand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins aufbewahrt wird. Beide Sammlungen – die der HAAB und des GSA – ergänzen sich. Um die Werkgenese – wie hier der *Faust-Symphonie* – nachvollziehen zu können, müssen Quellen miteinander verglichen werden, die sich häufig an räumlich voneinander getrennten Standorten befinden. Dass dies nur mithilfe von Digitalisaten möglich ist, ist naheliegend. In der HAAB kann man die dortigen Quellen einsehen und online mit den Quellen im GSA – und umgekehrt – abgleichen. Mitunter kann jedoch das Digitalisat das Original nicht ersetzen. So müssen Tintenauftrag, Papiersorte, -qualität und -alter, Linierung, Wasserzeichen sowie die Beschaffenheit der Handschrift mit geprüft werden. Die freie Verfügbarkeit der Quellen online bietet allerdings orts- und auch zeitunabhängig Möglichkeiten des wissenschaftlichen Arbeitens. Auf der Internetseite der Digitalen Sammlungen der HAAB ist es möglich, Titel im Digitalisat auf die Merkliste zu setzen und über die Vergleichsansicht mehrere Exemplare der HAAB nebeneinander zu lesen, was für die Analyse verschiedener Ausgaben gerade von musikalischen Werken extrem komfortabel ist. Zusätzlich kann man andere Quellen, wie etwa die Notenmanuskripte im GSA als digitale Quelle hinzufügen. Man erhält alle vorhandenen Zeugnisse auf einen Blick. Man kann zusätzlich etwa – und das ist bei Liszt-Manuskripten häufig der Fall – sehr zierlich und gedrängt ausgeführte Notentexte stark ver-

größern, wodurch Uneindeutigkeiten ausgeschlossen werden können. Nicht nur für zukünftige Editionen der Liszt'schen Orchesterwerke, wie sie etwa Editio musica Budapest plant, wäre das online verfügbare Revisions-exemplar der HAAB eine wertvolle Quelle, um die Edition der Liszt-Stiftung zu prüfen, die wichtige Neuerungen gegenüber (älteren Schubert-)Editionen enthält. Der Forschung wird durch die digitale Verknüpfung verschiedener Bestände ermöglicht, anhand eines Vergleichs der verschiedenen Werkstufen bis hin zum vom Komponisten revidierten Druckexemplar die Werkgenese nachzuvollziehen. Letztendlich wäre es sicherlich für die musikausübende Öffentlichkeit, wie etwa Dirigent*innen, reizvoll, verschiedene Werkfassungen zu Gehör zu bringen und ihren originären Entwicklungsgang mit Leben zu füllen.

¹ GSA 59/72.5a. Tony [Antonic] [von] Raab (1846–1902) Pianistin und Liszts Schülerin in Pest. Ein Gedicht Raabs, das nicht überliefert ist, regte Liszt im März 1883 in Budapest zur Komposition des Klavierstücks *Schlaflos! Frage und Antwort. Nocturne nach einem Gedicht von Toni Raab* (R 79/S 203/LW A322) an. 2012 konnten mit Mitteln der Freundesgesellschaft des GSA und der Deutschen Liszt-Gesellschaft zwei Fassungen des Stücks – die korrigierte Abschrift sowie das eigenhändige Manuskript – für das GSA angekauft werden (GSA 60/I 92). Vgl. Evelyn Liepsch, »Schlaflos! Ein Neuzugang im Goethe- und Schillerarchiv«, in: Liszt-Nachrichten. *Nachrichten der Deutschen Liszt-Gesellschaft Nr. 16 & 17*. Weimar 2012, S. 59–60.

² R 425/S 108/LW G12. HAAB, Sign. 308642–B. Vgl. Angelika von Wilamowitz-Moellendorff, »Franz Liszt: »Eine Faust-Symphonie«. Eine der größten Schöpfungen des 19. Jahrhunderts«, in: *Blog der Klassik-Stiftung Weimar* (2021), <<https://blog-archiv.klassik-stiftung.de/eine-der-groessten-schoepfungen-des-19-jahrhunderts/>> 17. Dezember 2021. Letzter Zugriff: 26. Juni 2024. Vgl. auch: Carl Dahlhaus, »Liszts Faust-Symphonie und die Krise der symphonischen Form«, in: *Über-Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung. Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag*, hg. von Christoph-Hellmuth Mahling, Tutzing 1979, S. 129–139. Constantin Floros, »Die Faust-Symphonie von Franz Liszt. Eine semantische Analyse«, in: *Franz Liszt*, hg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980, S. 42–87. László Somfai, »Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest 1962, S. 87–137. Weitere Exemplare der *Faust-Symphonie* des Verlags Schubert & Co aus dem Jahr 1866 in der HAAB: Sign. L 713, F 5050, L 1830. Alle Exemplare liegen digitalisiert vor: <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/index/>>.

³ R 423/S 106/LW G15.

⁴ Vgl. Dorothea Redepenning, *Franz Liszt. Faust-Symphonie*. München 1988, S. 13f.

⁵ Széchényi Nationalbibliothek Budapest, Sign. Ms. Mus. 260. Das Autograph ist datiert: *August angefangen – 19 October Instr[umentation] fertig* (Bl. 46r). Liszt informiert am 12. August 1854 Franz Brendel schlicht mit: »Ich arbeite jetzt an meiner Faust-Symphonie.« Vgl. La Mara [Marie Lipsius] (Hrsg.), *Franz Liszt's Briefe*. Erster Band. Von Paris bis Rom. Leipzig 1893, S. 166. Liszt schrieb am 14.12.1854 an Wilhelm Joseph von Wasilewski: »Meinerseits habe ich auch meine *Faust-Symphonie* beendet – (in 3 Theilen – ohne Text und Gesang). Das Ding oder Unding ist sehr lang geworden, und ich werde jedenfalls die 9 symphonischen Dichtungen in Druck und Aufführungen voran gehen lassen, bevor ich den Faust in Bewegung setze, was wohl noch über ein Jahr dauern kann.« Ebd., S. 183. Vgl. auch Redepenning, *Liszt. Faust-Symphonie*, München 1988, S. 14. Vgl. auch Nina Noeske: *Liszts »Faust«. Ästhetik – Politik – Diskurs*, Köln 2017, S. 96f.

⁶ Vgl. Redepenning, *Liszt. Faust-Symphonie*, München 1988, S. 14.

⁷ La Mara [Marie Lipsius] (Hrsg.), *Franz Liszt's Briefe*. Erster Band. Von Paris bis Rom. Leipzig 1893, S. 174: »Mon ‚Faust‘ est terminé et je vais le donner à la copie dans deux jours.« (Franz Liszt an Anton Rubinstein, 19. Oktober 1854.)

⁸ Ebd., S. 387: »Die Faust-Sinfonie muss noch einmal ganz rein abgeschrieben werden, bevor ich sie Schubert zusende. Bis 15ten Februar wird er das Manuscript erhalten – nebst ein paar Zeilen für Dörfel – der mir als Corrector dieses Werkes fast unentbehrlich ist.« (Franz Liszt an Franz Brendel, 20. Januar 1861.)

⁹ Ebd., S. 388.

¹⁰ Ebd., S. 390.

¹¹ *Eine Faust-Symphonie in drei Character-Bildern*, Sign.: GSA 60/A 14a. Zwei Sätze des im GSA überlieferten Manuskripts wurden von Götze genau datiert: (Faust – undatiert), Gretchen – *W[eimar] d[en]* 12.2.61, Mephisto – 22. Febr. 1861, mit den Korrekturen von Dörfel datiert 27.IV.61.

¹² Vgl. Redepenning, *Liszt. Faust-Symphonie*, München 1988, S. 16.

¹³ La Mara, [Marie Lipsius] (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, Leipzig 1898, S. 308. Eine deutsche Version in Redepenning 1988, S. 72. Vgl. auch ebd., S. 16. Der Brief wird im GSA bewahrt, Sign. GSA 59/10: »J'ai autre chose sur le cœur pour le moment: ne vous fâchez-vous pas de mon audace? La déclamation »das ewig Weibliche« me cause des insomnies ou à peu près. Je vousdrais qu'il n'y eût rien d'attaquable dans cette partition même au point de vue des philistins. Je n'y trouve précisément que ce seul point, suffisant cependant à lui seul, de faire désigner le compositeur du Faust comme un »straniero«. Je rougis de colère en me le figurant. Faites-moi la grâce, à moi qui suis Allemand, de changer cette déclamation! N'y aurait-il pas moyen de la modifier par exemple, comme je me permets de vous proposer, quelque sûr que je sois de ce que vous trouverez infiniment mieux: [...]«

¹⁴ La Mara [Marie Lipsius] (Hrsg.), *Franz Liszt's Briefe*. Erster Band. Von Paris bis Rom. Leipzig 1893, S. 393.

¹⁵ Dorothea Redepenning, *Franz Liszt. Faust-Symphonie*, München 1988, S. 72.

¹⁶ GSA 60/A 14a, S. 168.

- ¹⁷ GSA 60/A 14b.
- ¹⁸ Hierfür stand das Digitalisat des Exemplars in der Washington Library of Congress zur Verfügung. *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern nach Göthe*. I. Faust (Allegro) II. Gretchen (Andante) III. Mephistopheles (Scherzo u. Finale mit Schluss Chor): »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß« componirt von Franz Liszt. Vollständige Orchester Partitur. J. Schubert & Co. Leipzig & New York. Verlagsnummer 2646. Mit Bleistift ist auf dem Titelblatt notiert: »1861/I. Ausgabe! / Raabe 425/S. 108«. Sign. M3.3L77 F 28 1861, [<https://www.loc.gov/item/2017563163>] Letzter Zugriff am 26. Juni 2024.
- ¹⁹ *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)*. I. Faust II. Gretchen III. Mephistopheles und Schluss Chor: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß« für grosses Orchester und Männer-Chor componirt von Franz Liszt. Orchester Partitur. Neue Auflage. Leipzig J. Schubert & Co. New York. Verlagsnummer 2646. HAAB, Sign. 308642-B. [https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/3892591725/2/LOG_0000/] Letzter Zugriff 26. Juni 2024. Weitere Exemplare der Ausgabe von Schubert aus dem Jahr 1866 unterschiedlicher Provenienz in der HAAB: L 713 (Prov. Alexander Gottschalg), F 5050 (Prov. Gerhard Stumme), L 1830 (Prov. Lina Ramann).
- ²⁰ In dem Exemplar, das in der Library of Congress überliefert ist, ist dieser kurze Streichersatz mit Bleistift nachgetragen. Sign. M3.3L77 F 28 1861, S. 6.
- ²¹ *Eine Faust-Symphonie in 3 Charakterbildern (nach Goethe)*. I. Faust, II. Gretchen III. Mephistopheles und Schluß-Chor: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß«. Für großes Orchester und Männerchor komponiert von Franz Liszt. Kleine Orchester-Partitur-Ausgabe. J. Schubert & Co. Leipzig [1900]. Edition Schubert Nr. 6055. Verlagsnummer 2646. Exemplar in der HAAB Sign. L 3055.
- ²² Franz Liszts Musikalische Werke. Hrsg. v. d. Franz Liszt-Stiftung. I/2, Bd. 8 und 9. Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern nach Goethe, mit Schlußchor. Leipzig 1918.
- ²³ GSA 60/A 14a, GSA 60/A 14b.
- ²⁴ Franz Liszt, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*, nach Göthe, für großes Orchester und Männerchor. Leipzig 1866. Sign. HSA/ThLMA ADMV – 0670 a.
- ²⁵ Berthold Kellermann, »Revisionsbericht«, in: *Franz Liszts Musikalische Werke*. Hrsg. v. d. Franz Liszt-Stiftung. I/2, Bd. 8 und 9. Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern nach Goethe, mit Schlußchor. Leipzig 1918, hier München 1917. Diese Information entnimmt Kellermann der Notiz des Pflughaupt-Exemplars: Vgl. HSA/ThLMA ADMV – 0670 a.
- ²⁶ Ebd.
- ²⁷ La Mara [Marie Lipsius] (Hrsg.), *Franz Liszt's Briefe*. Zweiter Band. Von Rom bis an's Ende. bis Rom. Leipzig 1893, S. 302.
- ²⁸ Franz Liszt, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*, für Tenor, Männerchor und Orchester, [=Eulenburg, Studienpartitur] London 2009. Vgl. Nina Noeske: *Liszt's »Faust«*. *Ästhetik – Politik – Diskurs*, Köln 2017, S. 97f. sowie Dorothea Redepenning, *Franz Liszt. Faust-Symphonie*. München 1988, S. 16.
- ²⁹ Wie FN 19.



Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Herbst 2023

Tätigkeitsbericht und Mitgliederversammlung der DLG 2023

Michael Straeter, Bochum

Vielfältige Kontakte als Folge vielfältiger Aktivitäten waren im Tätigkeitsbericht 2023 des Präsidenten besonders hervorzuheben. So führten Aktivitäten des Vorstands zu Kontakten u. a. mit Vertretern der Liszt-Institutionen in Raiding, der Liszt-Akademie Schillingsfürst, der Klassik Stiftung Weimar (Liszt-Haus) oder der Thüringer Staatskanzlei (Liszt Biennale Thüringen).

Die »Tondokumente – Hörspuren in die jüngere Geschichte der HfM FRANZ LISZT Weimar« wurden freigeschaltet, nun zu finden auf den Hochschuleiten oder den Seiten der DLG.¹ Die Aufbereitung und Zugänglichkeit der Tondokumente auf der Homepage der Hochschule für Musik FRANZ LISZT mit Bildmaterialien und Einführungstexten ging maßgeblich auf Anregungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft zurück. Weitere Tondokumente von Komponistinnen und Komponisten der jüngeren Geschichte und Gegenwart der Hochschule sollen hinzukommen.

Für Planung und Organisation der Weimarer Liszt-Tage 2023 dankte Präsident Albrecht von Massow den Vorstandsmitgliedern Christian Wilm Müller und Rebekka Stemmler. Im Mittelpunkt der Veranstaltungen stand das Gesprächs- und Rezitationskonzert mit dem Schwerpunkt »Das Harmonium bei Franz Liszt«, das von Lars David Kellner (Harmonium, Klavier, Celesta) und Susanne Sperrhake (Rezitation) gestaltet wurde. Darüber hinaus durften sich die Mitglieder über eine Neuauflage der Reihe »Musik bei Liszt« im Weimarer Liszt-Haus und eine festliche Matinée (in Zusammenarbeit mit der HfM Weimar) im Festsaal Fürstenhaus freuen. (Zum Programm der Weimarer Liszt-Tage 2023 siehe nebenstehend.)

Nach der Biennale ist vor der Biennale, wie Wolfram Huschke berichtete. Nach der erfolg-

reichen Biennale zu Pfingsten 2023 wurde mit der Vorbereitung der Liszt Biennale Thüringen 2025 begonnen, u. a. mit einem Treffen in der Thüringer Staatskanzlei. Auch die Biennale 2025 wird von den DLG-Ehrenmitgliedern Rolf-Dieter Arens und Wolfram Huschke koordiniert (siehe auch S. 42).

Zur Öffentlichkeitsarbeit der DLG berichtete Gabriele M. Fischer. Im Berichtszeitraum erschienen zwei neue Ausgaben des »Forum Liszt«, die Nummern No. 5/2022 und 6/2023 sowie der Newsletter No 7. Leider konnten nur wenige neue Online-Beiträge erstellt werden; dies war vor allem den fortgesetzten Arbeiten an der Website geschuldet. Auch eine Reihe anderer Vorhaben im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit muss deswegen aufgeschoben werden. Bei stabilen Zugriffszahlen auf die Internetseiten hat die Kommunikation über die Website abgenommen; sie trägt jedoch immer noch zu interessanten Kontakten und Eintritten bei.

Sechsmal tagte der Vorstand im Berichtszeitraum zur Führung der laufenden Geschäfte, einmal gemeinsam mit dem Kuratorium. Dabei beschloss er u. a. die Übernahme von nicht ausgeschöpften Restbeträgen aus eingestellten Budgets (z. B. zur Unterstützung von Manuskriptankäufen, zur Öffentlichkeitsarbeit, zur Herstellung des »Forum Liszt« usw.) ins nächste Geschäftsjahr zu ermöglichen. Zudem wurde das Kuratorium der DLG um Michael Straeter erweitert. Mit besonderem Dank an Sylvia Himßler von der Hochschulverwaltung wurde die gute Zusammenarbeit mit Klassik Stiftung Weimar und Hochschule und deren Vertreterinnen im Vorstand hervorgehoben.

Mitgliederwerbung bleibt eine Hauptaufgabe des Vorstands und der DLG insgesamt. Im Be-

richtsjahr verlief die Mitgliederentwicklung ausgeglichen, Zugänge und Abgänge hielten sich mit 102 Mitgliedschaften (inklusive Ehrenmitgliedern und Institutionen) in etwa die Waage.

Der von Wolfram Huschke stellvertretend vorgetragene Bericht zur Finanzlage der DLG konnte einmal mehr mit »stabil« zusammengefasst werden: Stabil war das recht ausgeglichene Verhältnis der Einnahmen und Ausgaben, stabil waren auch die Rücklagen der DLG.

Der Bericht zur Kassenprüfung 2022/23 und die Entlastung des Vorstands mussten wegen Abwesenheit beider Kassenprüfer auf eine außerordentliche Mitgliederversammlung im Dezember 2023 verschoben werden. Die Kassenprüfer Susanne Sperrhake und Michael Bertelmann wurden durch die Mitgliederversammlung jedoch einstimmig gebeten, ihr Amt weiterhin auszuüben. In der Aussprache zum abgelaufenen Geschäfts-

jahr wurde von Rolf-Dieter Arens der Vorschlag eingebracht, einen intensivierten Kontakt zu den ehemaligen Liszt-Preisträgern zu suchen, etwa durch Einladungen und Portraits auf der Website der DLG.

Die erste hybrid durchgeführte und außerordentliche Mitgliederversammlung fand dann nach fristgerechter Einladung am 12. Dezember 2023 statt. Auf der Tagesordnung der überraschend gut angenommenen Veranstaltung stand nun der Bericht zur Kassenprüfung 2022/23, der eine einwandfreie Buchführung bestätigte. Auf Antrag der beiden Kassenprüfer, die sich zwischenzeitlich zur Fortsetzung ihrer Ämter bereit erklärt hatten, konnte deshalb der Vorstand der Deutschen Liszt-Gesellschaft noch im Jahr 2023 mehrheitlich entlastet werden.

¹ <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente> und [deutsche-liszt-gesellschaft.de](https://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de), Rubrik Neues zu Liszt

Programm der 41. Weimarer Liszt Tage 2023

Freitag, 20. Oktober

20:00 Uhr, Restaurant »Versilia«

Gemeinsames Abendessen der DLG

Samstag, 21. Oktober

09:30 Uhr, Senatssaal im Fürstenhaus

Gemeinsame Sitzung des Vorstands und des Kuratoriums der DLG

11:00 Uhr, Senatssaal im Fürstenhaus

Mitgliederversammlung 2023 der DLG

15:00 Uhr, Liszt-Haus

Konzert mit Studierenden und Teilnehmerinnen des Liszt-Junior-Wettbewerbs

19:30 Uhr, Saal am Palais

»Das Harmonium bei Franz Liszt. Wort-Musik-Konzert mit Werken von Franz Liszt, Max Reger, Sigfrid Karg-Elert, Sergei Rachmaninoff und Kazue Isida«. Ausführende: »tastenReich«, Lars David Kellner (Klavier, Harmonium & Celesta) und Susanne Sperrhake (Rezitation)¹

Sonntag, 22. Oktober

10:00 Uhr, Liszt-Denkmal im Ilmpark

Traditionelle Begegnung der Mitglieder

11:00 Uhr, Festsaal Fürstenhaus

»Matinée an Liszts Geburtstag. Komponistinnen um und nach Liszt«. In Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Darin: Verabschiedung des scheidenden und Begrüßung des neuen Hochschulrats sowie Vortrag von Nina Noeske

16:00 Uhr, Kirche Denstedt

Konzert an der Liszt-Orgel. Ausführende: Studierende der Orgelklasse Martin Sturm der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

¹ tastenreich, <https://tastenreich.com>



Treffen der Mitglieder am Liszt-Denkmal im Ilmpark, 2023.

Tätigkeitsbericht und Mitgliederversammlung der DLG 2024

Michael Straeter, Bochum

Kontinuität und Stetigkeit kennzeichneten den Tätigkeitsbericht des Präsidenten der DLG für das Berichtsjahr 2023/24. Kontinuität in der koordinierenden Tätigkeit für die Liszt Biennale Thüringen 2025. Die DLG, bestens repräsentiert durch die Anreger und Koordinatoren Rolf-Dieter Arens und Wolfram Huschke, war von Beginn an dabei. Jena ist es 2025 nun erstmals und wird 2027 Schwerpunktort sein. Kontinuität auch in der satzungsgemäßen Fortführung der Unterstützung der Ankäufe von Liszt-Manuskripten durch die Klassik Stiftung Weimar und das Goethe- und Schiller-Archiv. So konnte die DLG den Erwerb eines Liszt-Briefes unterstützen, der in einer kommenden Ausgabe des »Forum Liszt« vorgestellt werden wird. Kontinuität zudem in der Fortsetzung des seit Oktober 2022 freigeschalteten Projekts »Tondokumente – Hörspuren in die jüngere Geschichte der Hochschule«, das inzwischen um Konzertprogramme von Reinhard Wolschina, Hans Tutschku und Jörn Arnecke erweitert wurde.

In bewährter Weise, und mit dem herzlichen Dank von Vorstand und Mitgliederversammlung versehen, haben Christian Wilm Müller und Rebekka Stemmler die 42. Weimarer Liszt-Tage 2024 geplant und organisiert – diesmal eingebettet in den Internationalen Franz-Liszt-Klavierwettbewerb der HfM. Stark unterstützt wurden die beiden in diesem Jahr von Stefanie Rosenbaum, die für das Zustandekommen und die besonders ansprechende Gestaltung der Veranstaltung am besonderen Ort – dem Goethe- und Schiller-Archiv, genauer: Petersen-Bibliothek und Foyer des GSA – verantwortlich zeichnete. Die Vorstellung des LisztQWV-Projekts durch die beiden Projektmitarbeiter Daniel Tiemeyer und Ulrike Roesler mit anschließendem Sektempfang war sicherlich der Höhepunkt der diesjährigen Liszt-Tage.

Kontinuität also auch in der Zusammenarbeit – und nicht nur bei den Weimarer Liszt-Tagen – mit den beiden Kooperationspartnern Hochschule und Klassik Stiftung, deren Vertreterinnen Präsident Albrecht von Massow dafür Dank aussprach.

Bedauerliche Brüche dagegen in der Öffentlichkeitsarbeit der DLG. Bedingt durch verschiedene Angriffe auf die Internetpräsenz der Gesellschaft musste die Arbeit an der Neugestaltung der Homepage zugunsten von Sicherungsmaßnahmen unterbrochen werden. Auch der für das Frühjahr geplante Newsletter konnte aus Sicherheitsgründen noch nicht erscheinen. Dieser und das »Forum Liszt« in seiner 7. Ausgabe mussten auf den Dezember 2024 verschoben werden. Nichtsdestoweniger geht die Arbeit an der Aktualisierung mit nun stärker sicherheitsorientiertem Fokus weiter – und schon gibt es auch neue Pläne in diesem Bereich, die u. a. in Beziehung stehen zu einem Ereignis, das ebenfalls außerhalb des Kontinuierlichen lag.

Die Überführung nämlich der Liszt-Sammlung von Dieter und Helga Muck von Stadtbergen nach Weimar, und dort auf die ALTENBURG, ist, nach anhaltender Diskussion und planerischem Vorlauf, ein sicher über den Augenblick hinausreichendes Ereignis. Sichtung und Dokumentation, schließlich Verpacken und per Spedition transportieren lassen, das alles nahm, unter der umsichtigen und professionellen Führung von Gabriele Fischer, nicht wenig Zeit und Mühe in Anspruch. Nun steht zu hoffen (und gilt es, dafür tätig zu bleiben), dass die über Jahrzehnte zusammengetragene Sammlung nicht nur eine praktische, sondern auch ideelle Verpflichtung wird, hinter der sich die DLG versammeln kann. (Siehe dazu auch den kurzen Bericht S. 41.)

Kontinuität ist dagegen wieder das Stichwort bei der Mitgliederentwicklung – es gab bei geringer Fluktuation kaum Veränderungen in der Summe (102) – und der Finanzlage der Gesellschaft, die in den ersten beiden (von fünf im Berichtszeitraum abgehaltenen) Vorstandssitzungen erörtert wurde. In Christine Gurks Bericht zur finanziellen Situation fiel einmal mehr das Wort Stabilität, die – dank einer großzügigen Spende von Gabriele Fischer – auch durch das Engagement für die Muckschen Lisztiana nicht beeinträchtigt wurde.

Von erwünschtester Kontinuität schließlich auch die von den abwesenden Kassenprüfern

Susanne Sperrhake und Michael Bertelmann schriftlich bescheinigte, tadellos geführte Buchhaltung. Dank und Applaus – auch dies fast schon eine Tradition – gebührten Sylvia Himßler.

Peter Kemmerich beantragte namens der Kassenprüfer die Entlastung des Vorstands, die

mit sechs Enthaltungen von der Mitgliederversammlung ohne Nein-Stimmen gewährt wurde. Als Kassenprüfer jeweils einstimmig gewählt und für ihre Bereitschaft bedankt wurden Tiago de Oliveira Pinto und Kerstin Huschke.

Programm der 42. Weimarer Liszt Tage 2024

Samstag, 26. Oktober

09.00 Uhr, Hörsaal im Hochschulzentrum am Horn

Sitzung des Kuratoriums und des erweiterten Vorstands

09.30 Uhr, Hörsaal im Hochschulzentrum am Horn

Mitgliederversammlung 2024 der Deutschen Liszt-Gesellschaft

11 Uhr und 17 Uhr, Festsaal Fürstenhaus

11. Internationaler FRANZ LISZT Wettbewerb Weimar – Bayreuth, 2. Runde

19.00 Uhr, Petersen-Bibliothek im Goethe- und Schiller-Archiv

Vorstellung des »LisztQWV«-Projekts¹ mit Dr. Daniel Tiemeyer, Arbeitsstellenleiter Digitales Liszt Quellen- und Werkverzeichnis, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg und Ulrike Roesler, Wissenschaftliche Mitarbeiterin Digitales Liszt Quellen- und Werkverzeichnis, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar

Anschließend Empfang im Foyer des Goethe- und Schiller-Archivs

Sonntag, 27. Oktober 2024

10.00 Uhr, Liszt-Denkmal im Park an der Ilm

Traditionelle Begegnung der Mitglieder
11 Uhr und 17 Uhr, Festsaal im Fürstenhaus

11. Internationaler FRANZ LISZT Wettbewerb Weimar – Bayreuth, 2. Runde

¹ Liszt-Portal (im Aufbau): <https://liszt-portal.de/> sowie LisztQWV – Zentrale Forschungsstelle Heidelberg: <https://www.muwi.uni-heidelberg.de/de/forschung/alle-forschungsprojekte/laufende-forschungsprojekte/digitales-liszt-quellen-und-werkverzeichnis-lisztqwv>.

Die Mitglieder während des Vortrags im GSA.



Treffen der Mitglieder am Liszt-Denkmal im Ilmpark, 2024.



Zum Tode von Helga Muck

Gabriele M. Fischer, Köln

Mit tiefer Trauer und in ehrendem Angedenken nimmt die Deutsche Liszt-Gesellschaft Abschied von

Helga Muck

Helga Muck, geboren am 19. April 1943 in Nürnberg, verstarb am 5. Juni 2024 nach langer und schwerer Krankheit in ihrer Wahlheimat Stadtbergen.

Helga Muck gehörte mit ihrem Ehemann Dieter der Deutsche Liszt-Gesellschaft seit 1990 an. Gemeinsam hatte das Ehepaar im Jahr 1986 schon die Augsburger Liszt-Gesellschaft gegründet. Ihr tiefes und ausgeprägtes Interesse an Franz Liszt reichte aber weit zurück in die 60er Jahre des letzten Jahrhunderts.

Viele Reisen führten Helga und Dieter Muck nicht nur nach Bayreuth, Weimar, Raiding und Budapest, sondern durch halb Europa. Dabei waren Helga und Dieter Muck nicht nur auf den Spuren Liszts, sondern auch Berlioz', Schuberts, Wagners und anderer unterwegs. Gestalt gewonnen haben die Muckschen Reisen in einer Sammlung von Lisztiana, die inzwischen in Weimar ihren Ort hat. Außer in Weimar fand man Helga, deren früher Berufswunsch Opernsängerin war, regelmäßig auf der Schubertiade in Schwarzenberg, bei den Wagnerfestspielen und den Konzerten im Hause Steingraeber in Bayreuth und häufig auch dort, wo eine Oper von Liszts Freund und Kollegen Hector Berlioz aufgeführt wurde.

Bei allen Reisen der Deutschen Liszt-Gesellschaft bewies sich Helga als eine stets bestens vorbereitete ZuhörerIn der Fachvorträge und Konzerte und eine ebenso zugewandte wie charmante Partnerin in der Begegnung. Helga verstand es immer, anderen ihren Humor, ihre gute Laune und ihre Begeisterung mitzuteilen, hielt aber auch mit ihrem sicheren, sachverständigen und kritischen Urteil nicht zurück. Das alles machte sie zu einer weltgewandten und gesuchten Gesprächspartnerin nicht nur, was die Kunst betraf. Ihre Liebe gehörte der Musik, der Literatur und der bildenden Kunst, wie je-



der sehen konnte, der einmal bei den Mucks in Stadtbergen zu Gast sein durfte. Als souveräne Gastgeberin konnten Vorstand und Kuratorium der DLG sie bei einer Sitzung in Augsburg mit so ausgezeichnetem wie umfangreichen Rahmenprogramm erleben.

Ihre letzte gemeinsame Reise führte Helga und Dieter Muck 2010 an den Nil und das Rote Meer, ein langgehegter Wunsch. Kurz nach ihrer Rückkehr erlitt Helga eine Hirnblutung, die fast alle ihre Aktivitäten mit einem Schlag zum Erliegen brachte. Ein schwerer, zunächst kaum auszuhaltender Schicksalsschlag für sie selbst, für ihren Mann, die Kinder, die Enkel und die Familie insgesamt; unfassbar und schmerzlich auch für ihre Freunde, von denen inzwischen einige auch in der Deutschen Liszt-Gesellschaft zu finden waren.

Vorstand und Mitglieder der Deutschen Liszt-Gesellschaft werden Helga Muck ein treues und dankbares Andenken bewahren. Tapferkeit und Vertrauen, mit denen sie ihrem schweren Schicksalsschlag standhielt; die Freude, die sie auch in ihrem schweren Los immer wieder verbreitete und mit der sie uns Gesunde noch aufmunterte; die Kraft, mit der sie Trost und Erbauung aus der Musik zog, machen Helga Muck für uns alle zu einem unvergesslichen Menschen und großen Vorbild.

Lisztiana Muck – Sammlung und Pläne in Weimar

Michael Straeter, Bochum

Im Januar 2024 beschloss der Vorstand der Deutschen Liszt-Gesellschaft, das Angebot der langjährigen Mitglieder Dieter und Helga Muck zur unentgeltlichen Übernahme ihrer Liszt-Sammlung anzunehmen.¹ Die seit den 60er Jahren vor allem von Ehrenmitglied Dieter Muck zusammengetragene Sammlung umfasst Bücher, aber auch Noten, Schallplatten, CDs, Bildwerke und andere, teils skurrile Lisztiana.

Gabriele M. Fischer, die seit langem in engem Kontakt mit dem Ehepaar Muck stand, wurde mit der Sichtung der Sammlung beauftragt. Noch bevor dies geschehen konnte, trat mit dem Tod von Helga Muck, die nach langer Krankheit am 5. Juni 2024 verstarb, eine Zäsur ein.²

Im Juli 2024 konnte der Bestand durch Gabriele Fischer dann aufgenommen werden. Diese erste Bestandsaufnahme diente als Grundlage für die weitere Planung.

Zwei Monate und einen entsprechenden Vorstandsbeschluss später, Mitte September 2024, wurde die Sammlung innerhalb einer Woche in Stadtbergen nochmals gesichtet, verpackt und – unterstützt durch eine großzügige Spende durch Gabriele M. Fischer – per Spedition von Stadtbergen nach Weimar verbracht.

Während der Sichtung und Verpackung wurden alle Stücke im Beisein und mit Kommentaren von Dieter Muck dokumentiert. Die Bild- und Tonaufzeichnungen sollen als Grundlage für eine spätere ausführliche Katalogisierung, Darstellung und Würdigung der Sammlung in verschiedenen Formaten dienen.

Inzwischen sind die Muckschen Lisztiana in einem Raum des Seitengebäudes der ALTENBURG untergebracht.

Offen ist allerdings, wie es nun mit der Sammlung weitergeht. Nicht nur müssen noch rechtliche Dinge und die Frage geklärt werden, unter welchen Bedingungen die Gesellschaft eine derartige Sammlung und die aus ihr erwachsenden Pflichten tragen kann, sondern auch die Unterbringung ist noch in der Diskussion zwischen den verschiedenen Parteien. Die Deutsche Liszt-Gesellschaft (als Untermieterin), vertreten durch Wolfram Huschke und den Vorstand,



Beim Packen der Muck'schen Lisztiana unter Dieter Mucks liebevoller Aufsicht.

haben dazu erste Gespräche mit der Weimarer Wohnstätte (als Eigentümerin) und der HfM FRANZ LISZT Weimar (als Hauptmieterin) mit dem Ziel einer Unterbringung der Sammlung in der Weimarer ALTENBURG geführt. Ob und wie dies gelingt, muss sich zeigen. Der Vorstand hat jedoch in mehreren Sitzungen seinen Willen bekräftigt, tragbare und tragfähige Lösungen herbeizuführen.

¹ Siehe dazu den Beitrag »Liszt zu verschenken« in Forum Liszt No. 6/2023, S. 37f. Damals hatte offenbar die Idee, die Mucksche Sammlung zum Grundstock einer Art Bibliothek der DLG zu machen, noch keine feste Gestalt angenommen.

² Zum Tode von Helga Muck siehe S. 40.

Vorläufige Lagerung der Muck'schen Sammlung auf der Altenburg.



Liszt Biennale Thüringen 2025

Unter dem Motto: »Landschaften der Seele. Thüringer Städte feiern einen großen Komponisten« findet vom 4. bis 9. Juni 2025 die sechste Liszt Biennale Thüringen statt, auch diesmal koordiniert von unseren Ehrenmitgliedern Rolf-Dieter Arens und Wolfram Huschke.

Das Programm und alle weiteren Informationen sind auf den Seiten von <https://www.thueringen-entdecken.de/liszt-biennale-thueringen> zu finden. Dort oder bei der Geschäftsstelle der DLG können auch Programm-Folder bestellt werden.



Franz Liszt – Chronologie 1875

Nach Serge Gut, Franz Liszt, Sinzig 2009, S. 775f.

1. bis 26. Januar. Bis auf einen kurzen Aufenthalt in Rom bleibt Liszt in der Villa d'Este.

26. Januar bis 9. Februar. Wieder in Rom.

11. Februar bis 1. April. Aufenthalt in Budapest.

3. März. Aufführung der Prometheus-Chöre in Budapest, von Liszt und Antal Siposs vierhändig am Klavier begleitet.

10. März. Gemeinsames Liszt-Wagner-Konzert im großen Redoutensaal in Budapest. Wagner dirigiert Auszüge des Rings des Nibelungen, Liszt die Uraufführung seines jüngsten Werkes Die Glocken des Strassburger Münsters; außerdem spielt letzterer das Es-Dur-Klavierkonzert von Beethoven unter der Leitung Hans Richters.

30. März. Liszt wird vom Kultusminister Baron Trefort zum Präsidenten der Budapester Musikakademie ernannt.

2. bis 8. April. Liszt verbringt einige Tage in Wien im Schottenhof. Am 7. April ist er zu Bösendorfers eingeladen und spielt vierhändig mit Sophie Menter den Walkürenritt.

9. bis 13. April. Liszt ist in München und wohnt am 12. April der Aufführung seines Christus unter der Leitung von Carl Hoffbauer bei. Aufgrund des großen Erfolgs veranlaßt König Ludwig II. eine zweite Aufführung im Hoftheater.

14. April bis 15. September. Liszt bleibt, mit zahlreichen Unterbrechungen, überwiegend in Weimar.

23. bis 30. April. Auf Einladung Bronsarts weilt Liszt in Hannover. Am 24. April hört er eine gute Aufführung der Legende von der Heiligen Elisabeth, und am 28. April spielt er in einem Konzert, dessen Erlös zur Finanzierung eines Bach-Denkmal in Eisenach beitragen soll, sei-

ne Variationen über das Motiv von Bach: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen für Klavier.

2. bis 12. Mai. Liszt ist zu Gast bei König Wilhelm III. der Niederlande auf Schloß Loo bei Arnheim.

12. Mai bis 21. Juli. Er ist wieder in Weimar, wo er zweieinhalb Monate bleibt.

17. Juni. Trauerkonzert im Tempelherrenhaus in Weimar für Marie Kalergis-Moukhanoff, die im vorangegangenen Jahr verstorben war. Nur Werke Liszts werden aufgeführt: sein Requiem für Männerstimmen, das Ave Maria II, Hymne de l'enfant à son réveil, die Legende Die Heilige Cäcilia und die erste Elegie, die er zu ihrem Gedächtnis komponiert hat, wird uraufgeführt. In seiner Ansprache sagt er: »Il y avait en elle je ne sais quelle note mystérieuse dont l'accord ne retentit qu'au ciel.«

11. Juli. Liszt besucht in Sondershausen eine Aufführung seiner Faust-Symphonie.

21. bis 29. Juli. Liszt verbringt eine Woche als Gast der Großherzoglichen Familie auf Schloß Wilhelmsthal.

29. Juli bis 17. August. Liszt weilt in Bayreuth und besucht die Festspielproben des Rings des Nibelungen, die bis zum 12. August dauern.

13. August. Wagner gibt in Villa Wahnfried ein prunkvolles Fest, um den Künstlern des Orchesters und des Chors (ca. 150 Personen) zu

Aus der Sammlung Helga und Dieter Muck.



Joseph Albert: Franz Liszt.

danken. Liszt führt dabei seine Legende Saint François de Paule marchant sur les flots auf.

17. August. Liszt verläßt Bayreuth und fährt über Liebenstein, wo er den Herzog von Sachsen-Meiningen wiedersieht, nach Weimar.

19. August bis 15. September. Den Spätsommer verbringt Liszt wieder in Weimar.

3. September. Einweihung des Carl-August-Denkmal in Anwesenheit des Kaiserpaars. Dabei Uraufführung von Carl August weilt mit uns sowie von Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen, zwei Stücken, die Liszt extra für diese Feier komponiert hat.

11. September. Er hört in Leipzig Auszüge aus seiner Missa choralis.

15. September. Liszt reist von Weimar nach Rom, wo er am 19. ankommt. Unterwegs unterbricht er die Fahrt am 16. und 17. in Nürnberg für ein Gespräch mit seiner Biographin Lina Ramann.

Oktober bis 5. Februar 1876. Liszt weilt in der Villa d'Este. Er fährt am 22. Oktober nach Rom, um seinen Geburtstag mit der Fürstin [Carolyn von Sayn-Wittgenstein] zu feiern.

November. Eröffnung der Musikakademie in Budapest in Abwesenheit Liszts.

Ende Dezember. Liszt teilt Carolyn in einem Brief mit, Lina Ramann, die seit zwei Jahren an seiner Biographie arbeite, habe schon zweihundert Seiten verfaßt.

