

FORUM LISZT

der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Nº 8 | 2025

**Von der Eutopie zur Utopie
Liszts Spuren in der DDR**

Liszts Hegel-Rezeption

**Franz Liszt: Sarabande und Chaconne
aus dem Singspiel ›Almira‹ von Händel**

MITTEILUNGEN AUS DER GESELLSCHAFT HERBST | 2025

Inhalt Forum Liszt No. 8

Albrecht von Massow
Zum Geleit

Seite 3

Nina Noeske
Von der Eutopie zur Utopie:
Liszts Spuren in der DDR

Seite 4

Albrecht v. Massow
Kaum nachweisbar – und doch mutmaßlich relevant
Liszts Hegel-Rezeption

Seite 15

Miriam Wienzl
Franz Liszt: Sarabande und Chaconne aus
dem Singspiel ›Almira‹ von Händel –
Ein Blick auf Werk und Autograph

Seite 23

Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft 2025

Erinnerungen an Alfred Brendel

Seite 35

Alexander Wilhelm Gottschalg-Preis
für Michael von Hintzenstern

Seite 37

Nike Wagner übernimmt die Schirmherrschaft
des »Refugium Liszt«

Seite 38

Zum Stand der
Sammlung Dieter und Helga Muck

Seite 39

Liszt Biennale Thüringen 2025
– Licht und Schatten

Seite 40

Liszt Biennale Thüringen 2025
– Eindrücke

Seite 41

Franz Liszt Medaille der
Numismatischen Gesellschaft Meiningen

Seite 42

Rückblick 2021-2025 mit Ausblick

Seite 42

Bericht zur Öffentlichkeitsarbeit
Berichtszeitraum Okt. 2024 - Okt. 2025

Seite 48

Die 43. Weimarer Liszt-Tage 2025

Seite 51

Franz Liszt Chronologie: Das Jahr 1876

Seite 53

Abbildungen

S. 3 (unten li.): Gottschalg-Preis, Landratsamt-Weimarer-Land, Pressestelle. **S. 7:** Dr. Wiedemann und Dr. Felix & **S. 11:** Bruno Hinze-Reinhold am Lisztflügel in der Hofgärtnerei, Archiv der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar / Thüringisches Landesmusikarchiv. **S. 8:** Der Beginn von ›Lyon‹, Nina Noeske. **S. 16:** Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Porträt von Schlesinger, 1831, gemeinfrei bei wikimedia commons. **S. 17:** Ludwig van Beethoven, idealisierendes Gemälde von Joseph Karl Stieler, ca. 1820, gemeinfrei bei wikimedia commons. **S. 18:** Eduard Hanslick im 40. Lebensjahr, gemeinfrei bei wikimedia commons. **S. 21:** Johann Gottfried Herder, Gemälde von Anton Graff, 1785, Gleimhaus Halberstadt, gemeinfrei bei wikimedia commons. **S. 25, 26, 29, 30:** Franz Liszt: Sarabande und Chaconne aus Händels Singspiel ›Almira‹, GSA 60 I 87, Seiten 9, 11, 15, 19. **S. 35:** Alfred Brendel: Farewell © S. Bot-

tesi. **S. 37:** Hannah Schlüter / Thüringer Allgemeine: Michael von Hintzenstern an der Liszt-Orgel. **S. 3 (unten re. + oben re.) / 38 / 51:** Foto der Veranstaltung vom 15. Mai 2025, Thomas Müller/Weimarer Wohnstätte GmbH. **S. 3 (oben li. + Mitte) / 39/40 / 44 / 55:** Gabriele Maria Fischer. **S. 3 (Mitte re.) / 41:** Biennale-Konzert und Musik bei Liszt: Michael Straeter. Abschlusskonzert: Evelyn Liepsch. **S. 42 / 47:** Michael Straeter. **S. 43 / 49 / 50:** Screenshots website DLG. **S. 46:** Rebekka Stemmler. **S. 52:** Michael Sander: Stadtkirche Rastenburg, wikimedia commons. Feijoo: Orgel der Lutherkirche Apolda, wikimedia commons. **S. 53:** Carl Blechen: Im Park der Villa d'Este (1830), gemeinfrei bei wikimedia commons. **S. 54:** Franz Hanfstaengl: Franz Liszt, 1870, gemeinfrei bei 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 978-3-9820342-7-0

Zum Geleit

Albrecht v. Massow, Weimar

Das vorliegende Heft des Forum Liszt bietet zunächst zwei wissenschaftliche Beiträge unter historisch und philosophisch breit gestreuten Aspekten. Ihnen folgt ein studentischer wissenschaftlicher Beitrag, der mit Quellen der *Klassik Stiftung Weimar* – einer der beiden mit uns kooperierenden Institutionen – arbeitet. Der anderen wiederum – der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* – bieten wir immer wieder bei den *Weimarer Liszt-Tagen* studentische Auftrittsmöglichkeiten. Wir sind also stets auch um den Nachwuchs bemüht und

hoffen, dass sich dies irgendwann in Mitgliedschaften bei uns niederschlägt. Die weiteren Beiträge gelten den *Weimarer Liszt-Tagen* 2025, dem Gedenken an Alfred Brendel, der Sammlung des Ehepaars Muck, der *Liszt-Biennale* sowie der Liszt-Chronologie 1876. Und immer wieder aufschlussreich sind die Mitteilungen aus der *Deutschen Liszt-Gesellschaft*, in denen weitere unserer facettenreichen Tätigkeiten dokumentiert sind. Somit schauen wir gerne in die Vergangenheit wie auch in die Zukunft.





Von der Eutopie zur Utopie: Liszts Spuren in der DDR¹

Nina Noeske, Weimar

Die Verbindung von Musik und Utopie hat eine lange und vielgestaltige Tradition, etwa in den literarisch-philosophischen Gesellschaftsutopien, in denen Musik oft eine zentrale Stellung einnimmt. Nachzulesen ist dies u.a. in Platons Abhandlung über den Staat, in dem die Wächter ihr Wachhaus nahe der Musik bauen, oder in der idealen Gesellschaft von Thomas Morus' *Utopia* (1516). Verhandelt wird hier, welche Rolle Musik im menschlichen Zusammenleben spielt und welche Funktion ihr zugewiesen wird, wer sie wann, mit welcher inneren Einstellung praktiziert – weniger aber darum, wie sie konkret beschaffen ist (auch wenn Platon bestimmte Tonarten den anderen vorzieht). Sowohl bei Platon als auch bei Morus, aber auch in Tommaso di Campanellas *La città del Sole* (dt. *Der Sonnenstaat*, 1602) und anderen literarisch-philosophischen Entwürfen hilft Musik letztlich, das reibungslose Funktionieren einer Gesellschaft zu sichern; die Tonkunst, deren körperlich-geistige Macht über die Menschen mithin vorausgesetzt wird, dient hier also der Stabilisierung.

Francis Bacons *Nova Atlantis* (dt. *Neu-Atlantis*), erschienen 1627, ist unter den bekannten Zukunftserzählungen insofern eine Ausnahme, als es hier ganz konkret um die Art und Beschaffenheit von Musik geht.² Da seine entsprechenden Schilderungen heute ausgesprochen zukunftsweisend – utopisch – wirken, sei aus diesem Büchlein ausführlich zitiert:

»Wir besitzen Häuser für Akustik [im Original heißt es: ›Sound-houses‹], in denen wir die Töne und ihre Entstehung erforschen und vorführen. Unsere Harmonien sind anders als die eurigen. Wir verwenden auch Viertel-

töne und noch geringere Tonverschiebungen. Unseren Musikinstrumenten, die ihr noch nicht kennt, entlocken wir Melodien von höchstem Wohlklang, die euch unbekannt sind. [...] Wir können auch alle artikulierten Töne nachahmen, alle Buchstabenlaute, die Stimmen der Vierfüßler und den Gesang der Vögel. Mit gewissen akustischen Vorrichtungen, die an das Ohr gebracht werden, können wir das Gehör verbessern und die Tonübertragung selbst beträchtlich verstärken. Wir können auch den Schall nach verschiedenen merkwürdigen Verfahren zum Widerhall bringen (eine Erscheinung, die euch unter dem Namen Echo bekannt ist), wobei aber die Töne nicht nur wiederholt zurückgeworfen, sondern auch nach Belieben verstärkt oder geschwächt werden können; die artikulierte Stimme läßt sich dabei auch in einer andern Klangfarbe wiedergeben. Endlich sind wir auch imstande, die Töne durch gerade oder gekrümmte Rohre auf weite Entfernungen auch in nicht gerader Richtung weiterzuleiten.«³

Im Folgenden seien zwei Themenbereiche verschiedener Epochen miteinander kurzgeschlossen; gemeinsamer Nenner ist dabei die Perspektive des Utopischen, das Moment des Zur-Zukunft-hin-Offenen. Im Zentrum steht zum einen die Musikgeschichte der DDR, genauer: das Musikdenken in der DDR von den 1950er- bis in die 1980er-Jahre, das sich seinerseits immer wieder und in hohem Maße durch den Blick auf die musikalische Vergangenheit, d.h. musikalische Traditionen und Traditionsbestände manifestierte und legitimierte. Dabei hielt

Summary

From Eutopia to Utopia: Traces of Liszt in the GDR

This text examines how Franz Liszt was received in the German Democratic Republic (GDR) from the 1950s to the 1980s, interpreted through changing ideas of utopia. Liszt, long described as a »musician of the future,« was repeatedly reshaped to fit the cultural and political needs of East German society.

In the early GDR, Liszt was celebrated as a revolutionary, a humanist close to Saint-Simonism, and even as a precursor of Socialist Realism. The 1956 naming of the Weimar music academy after him and the 1961 celebrations of Liszt's 150th birthday emphasized that socialism had fulfilled his artistic and social ideals. His revolutionary works were framed as proof of continuity between 19th-century struggles and the socialist present.

By the 1980s, this triumphalist image gave way to a new focus on Liszt's late works. Fragmentary and experimental, they were interpreted less as failures of revolutionary hope than as radical, modernist gestures pointing to open futures and unresolved tensions. Scholars and musicians highlighted their proximity to avant-garde aesthetics and the collapse of the traditional »work-concept,« making Liszt a figure of autonomy and artistic resistance rather than socialist accomplishment.

Liszt's reception in the GDR thus reveals shifting perspectives: from early claims of realized utopias to later recognition of unfulfilled dreams and aesthetic modernism.

man sich – wie vielerorts – vor allem an »große Einzelne«, die heroisiert wurden und entsprechend als Vorbilder fungierten.

Der Fokus liegt entsprechend auf den jeweiligen, mehr oder weniger offiziellen Perspektiven ostdeutscher Kulturpolitik und Musikwissenschaft auf die Musik und Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts: Insbesondere an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT liegt es nahe, sich auf den Namensgeber, einen »Zukunftsmusiker«, zu konzentrieren – ohne sich dabei in die Geschichte der musikalischen »Heroenerzählungen« einzureihen, sondern diese, im Gegenteil, kritisch zu durchleuchten.

In den 50er- und 60er-Jahren wurde Liszt in der DDR zunächst als Sozialrevolutionär, Utopist, aber auch als »Klassiker« vereinnahmt, der letztlich den Sozialistischen Realismus antizipiert hatte. In den 1980er-Jahren schließlich erstand der Komponist, nachdem es zwischenzeitlich eher still um ihn geworden war, als »Romantiker« und zugleich als Vertreter einer (relativ-) autonomen Kunst im emphatischen Sinne wieder auf – als jemand, der als Ahnherr der musikalischen Avantgarde auch im eigenen Lande gelten kann. Dabei fällt eine bemerkenswerte Parallele auf: Während der frühen DDR war der Blick vor allem auf den »frühen« und »mittleren«, in der späten hingegen auf den »späten« Liszt gerichtet. Zugleich zeigt sich, dass Liszt der offiziellen, linientreuen Musikgeschichtsschreibung etwa eines

Ernst Hermann Meyer oder Hansjürgen Schaefer, die zunächst das Zepter der Deutungshoheit in der Hand hatten, zunehmend entzogen wurde, um mit ihm für eine musikalische Autonomie im emphatischen Sinne einzutreten. Hier zeigen sich »Herrschaft« und »Eigen-Sinn«, um es mit einem Buchtitel von Thomas Lindenberger zu sagen.⁴ Vor allem anhand der Liszt-Jubiläumsjahre 1961 und 1986 lässt sich dies gut nachvollziehen: Immer wieder bezieht man sich in diesen Jahren auf die Tradition, um den eigenen Standort zu bestimmen.

Während, kurz gesagt, die frühe DDR behauptete, Liszts soziale und künstlerische Ideen – Utopien – verwirklicht zu haben oder kurz vor deren Verwirklichung zu stehen, wodurch diese letztlich abgegolten schienen, machte man sich in der späten DDR diesbezüglich keine Illusionen: Die Utopien des 19. Jahrhunderts nämlich standen als solche weiterhin (oder erneut), gleichsam uneingelöst, im Raum – das entsprechende musikalische Erbe war demnach also keineswegs verwirklicht oder »vollstreckt«, sondern blieb, was es war: Repositorium nicht erfüllter Träume, zur Zukunft hin offenes Potential. Bemerkenswerterweise erfuhr dabei zugleich auch der Denker des Utopischen, nämlich der nach 1956 in der DDR in Ungnade gefallene Philosoph Ernst Bloch, eine Art unterschwellige Renaissance.⁵

1956 – Anfänge

Bis zum 21. Oktober 1956 hatte die Weimarer Hochschule für Musik keinen Namen. Am 22.10. des Jahres – also zu Liszts 145. Geburtstag – fand, im Rahmen einer Festwoche auch zum zehnjährigen Jubiläum der Wiedereröffnung nach dem Zweiten Weltkrieg, im Deutschen Nationaltheater (DNT) Weimar ein Festakt zum Zwecke der Namensgebung statt, zu dem namhafte Persönlichkeiten geladen waren; von nun an war die Weimarer Hochschule – nicht zuletzt, weil deren Gründung maßgeblich auf Liszt zurückgeht – »die Liszt-Institution der DDR«.⁶ Neben dem damaligen, mit noch nicht einmal 30 Jahren sehr jungen Hochschulrektor Werner Felix, der kurz darauf auch eine kleine Liszt-Biographie verfasste,⁷ gab es Ansprachen von Hans Pischner, damaliger stellvertretender Minister für Kultur, Karl Hossinger, Kulturfunktionär aus Erfurt, dem damaligen Weimarer Oberbürgermeister Hans Wiedemann sowie zweier Vertreter einer ungarischen und tschechischen Delegation, die eigens zum Anlass der Namensgebung nach Weimar gekommen waren.⁸

Man kann die Festreden zur Namensgebung in voller Länge auf der Internetseite hfm-weimar.de (unter der Rubrik »Tondokumente – Hörspuren in die jüngere Geschichte der Hochschule«⁹) nachhören. Hans Pischner etwa rekurriert in seiner etwa 25minütigen Ansprache ausführlich auf die »utopischen« Elemente in Liszts Wirken, nimmt vor allem Bezug auf den Einfluss des Saint-Simonismus auf den jungen Komponisten und kommt dann aber zu dem Schluss, dass eben jene Utopie der 1830er-Jahre nun – im Jahr 1956 – zu einer »greifbaren Wirklichkeit [...] geworden« sei; was Liszt für seine Gegenwart, Mitte des 19. Jahrhunderts, u. a. auch mit dem Plan einer Goethe-Stiftung wollte, sei nunmehr, auf sozialistischem Boden, großenteils Realität geworden.¹⁰

Verwirklichte Utopien hören auf, solche zu sein; »Utopie« nämlich bedeutet, nach (griechisch) Ou-Topos, »Nicht-Ort«. Sobald das Gedachte, die Möglichkeit, das in die Zukunft Projizierte Realität geworden ist, kann von Utopie nicht mehr die Rede sein. Aus der Sicht Pischners und anderer heißt das: Die im musikalischen Erbe formulierte Utopie wurde in der Gegenwart eingelöst, in der Idealgesellschaft hat sie den Weg zur Eutopie bereitet, zum »guten Ort«.¹¹ Gleich zu Beginn von Werner Felix' achtseitiger Vorrede zur Weimarer Festwoche 1956 wird jener, so Huschke, »katechismusmäßige« Satz Liszts zitiert, der die Liszt-Rezeption in der DDR zu dieser Zeit auf den Punkt bringt: »Es ist der Satz [...],

der »Zukunftsmusik« als erreicht definiert, wenn der Musiker die »Saiten seiner Lyra« mit der »Tonhöhe der Zeiten in Übereinstimmung zu bringen« gelernt habe.«¹² Der Komponist galt somit als Sprachrohr seiner Zeit, wobei die Weimarer Hochschulleitung damit vor allem »die »neue Zeit« mit dem »Sieg des Sozialismus« identifizierte.¹³ Und so ist es kein Zufall, dass – neben so prominenten Werken wie dem zweiten Klavierkonzert – am Tag des Festaktes Liszts ansonsten selten erklingender, schlicht gehaltener »Arbeiterchor« für Männerchor mit Bass-Solo und Klavierbegleitung von 1848 aufgeführt wurde.¹⁴ Von diesem Chor hieß es damals in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, dass dieser »den Einfluß« beweise, »den die Ideen des utopischen Sozialismus auf Liszt hatten«, zugleich zeuge er »von der aktiven Anteilnahme Liszts am Geschehen seiner Zeit.«¹⁵ Der »Arbeiterchor« entspricht dem Aufbauwillen der 50er Jahre nahezu perfekt. Grundsätzlich ging es in Weimar darum, fortan weiterhin im Geiste des Zukunftsmusikers zu wirken, sprich, dessen Ideen – über das bereits Erreichte hinaus – zur Verwirklichung zu verhelfen, etwa durch das Bereitstellen von Kunst für das gesamte Volk.

In der DDR wurde immer wieder die Nähe Liszts zu den französischen, (Juli-)revolutionären Ideen von 1830, zum frühen Sozialismus, zum Saint-Simonismus und zur Arbeiterklasse betont – dies etwa mit Verweis auf das Mitte der 1830er Jahre komponierte Klavierstück *Lyon* mit dem Motto der dortigen aufständischen Seidenweber: »Vivre en travaillant ou mourir en combattant« (dt. »arbeitend leben oder kämpfend sterben«). Dieses Motto wird bei Liszt gleich zu Beginn fanfarenartig auskomponiert und am Ende erneut aufgegriffen. – Zudem verwies man auf Liszts spätere Affinität zu den Ideen der Revolution von 1848, denen der Komponist – so der Tenor – stets treu geblieben sei. Und schließlich wurde in der DDR schon 1956 immer wieder, und damit eng zusammenhängend, Liszts ungarische Herkunft hervorgehoben. So druckte etwa die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* in der Dezember-Ausgabe des Jahres einen Artikel des jungen ungarischen Musikwissenschaftlers János Karpáti ab, in dem es heißt, dass der Ungar und der Revolutionär Liszt deckungsgleich seien; beides sei, wie es am Ende des Beitrags im Superlativ heißt, der »charakteristischste Wesenszug des Lisztschen Werkes«.¹⁶ Liszts Erbe wurzele zwar im europäischen Erbe, münde aber »eindeutig und geradlinig in die ungarische Kultur«.¹⁷ Ähnlich sah dies der damals bereits arrivierte ungarische Kollege Bence Szabolcsi: Bei aller Internationalität und trotz der Tatsache, dass Liszt sich niemals vollständig mit

seinem Heimatland zu identifizieren vermochte, sei dieser doch kein heimatloser, sondern vielmehr ein genuin »osteuropäische[r]« Künstler. Unanfechtbar nämlich sei, dass »Liszts wirkliche Gefühlssituation, sein Verhältnis zu seiner Umgebung nichts mit [Peter] Raabes romantischer Bohème-Heimatlosigkeit zu tun hat; was uns hier entgegentritt, ist vielmehr die ›Wurzelhaftigkeit‹ und der Humanismus eines osteuropäischen Künstlers, der seine Heimat gesucht und im weitesten und bleibendsten Sinne des Wortes schließlich auch gefunden hat.«¹⁸ Entsprechend ziehe sich auch der ungarische Stil wie ein roter Faden durch sein Schaffen.¹⁹

Bemerkenswert ist, wie sich sogar das rätselhafte, oft als bruchstückhaft oder gar – psychologisierend – verzweifelt wahrgenommene Spätwerk in diese Erzählung von Liszt als im weitesten Sinne Sozialrevolutionär einfügen lässt. Kárpáti spricht diesbezüglich vage vom »erneute[n] revolutionäre[n] Experimentieren«: »Dies ist die letzte Revolution des alten Liszts [sic], die Revolution mit der größten Bedeutung, aber eine nur angefangene Revolution.«²⁰ Auch Szabolsci betont, dass Liszt die Ideale der Revolution unvermindert bis an sein Lebensende hochgehalten habe – aufgrund der tatsächlichen, ernüchternden (gesellschaftlichen) Verhältnisse sei er aber eben daran verzweifelt.²¹

1961 – Konsolidierung

Wer sich mit der Liszt-Rezeption in der DDR beschäftigt, der wird auch im Jubiläumsjahr 1961 mehr als fündig; es handelt sich um einen »erste[n] Höhepunkt der Liszt-Pflege« in diesem Land²² – und zugleich, so Huschke, um eine »Eintagsfliegen-Feier«.²³ In der Tat: Verglichen mit den Bach- oder Beethoven-Jubiläen fallen die Feierlichkeiten zu Liszts 150. Geburtstag bescheiden aus; aufschlussreich ist auch, dass Liszt in Georg Kneplers prominenter, zweibändiger *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, immerhin just in diesem Jahr (1961) in Ost-Berlin erschienen, im Gegensatz zu Hector Berlioz nur ganz am Rande vorkommt – und wenn er genannt wird, dann in einem Atemzug mit Frédéric Chopin.²⁴

In Weimar gab es im Oktober 1961 eine erneute Festwoche (mit Ausstellung, Publikationen, Konzerten). Jene Rezeptionstopoi, die sich bereits fünf Jahre zuvor als zentral andeuteten, wurden nun auch von weiteren namhaften (linientreuen) Musikwissenschaftlern aufgegriffen. Hansjürgen Schaefer etwa hob am 2. August 1961 in der Parteizeitung *Neues Deutschland* Liszts »Bekenntnis zum revolutionären Erbe der Klassiker« hervor. So seien auch Werke wie das »heroische« erste Klavierkonzert von der »kämpferische[n] Parteinahme des Musikers für die freiheitlich-demokratischen Ideen« von 1848 geprägt. Der Autor verweist außerdem auf

einen vermeintlichen blinden Fleck des Komponisten, denn der »bürgerliche Demokrat Liszt« habe »die gesellschaftlichen Widersprüche seiner Zeit« vor allem nach 1848 *nicht* durchschaut und flüchtete so in seinen späteren Jahren »aus der Misere der Realität in die mystischen Sphären religiöser Ideale«.²⁵ – Eine solche Auffassung war in der DDR nicht unbedingt Konsens; zumeist ging man, wie schon fünf Jahre zuvor, davon aus, dass Liszt bis zum Schluss ein »Kind des bürgerlich-revolutionären Aufschwunges vom 1830 bis 1848« gewesen und dessen »Bewußtsein der Vereinsamung, der Isolierung« der späteren Jahre umso stärker gewesen sei.²⁶



Der Oberbürgermeister von Weimar, Dr. Wiedemann, beglückwünscht den Direktor der Franz-Liszt-Hochschule, Dr. Felix, zur Namensgebung. In: *Musik und Gesellschaft* 6 (1956), H. 12, S. 458.

Die Deutung schwankt also zwischen irrationaler Zuflucht beim Mystizismus und rational erklärbarer politischer Resignation. In einer in *Musik und Gesellschaft* veröffentlichten musikalischen Analyse der späten Klavierstücke *Ungarische Bildnisse*, komponiert wahrscheinlich 1885, spricht der ungarische Musikkritiker und Musikwissenschaftler György Kroó in diesem Sinne von »dunkle[m] Kummer, Qual, Ringen ohne Erlösung«, von unverhülltem »Seelenschmerz« und »düstere[n] Tragödien«: »Der Monolog der Einsamkeit wird durch starr, hartnäckig wiederholte Grundthemen, durch den Ostinato-Charakter, fast bis zur Unerträglichkeit gespannt.«²⁷ Die politischen Ereignisse nach der missglückten Revolution habe der Komponist als »seinem persönlichen Schicksal verwandt« empfunden: »Liszt empfand in den letzten Lebensjahren die tragische Bitternis des Künstlers, des Menschen und des Patrioten mit gleicher Intensität.«²⁸

Oder, anders gewendet: Das Private (hier: eines Künstlers) ist politisch. Und da aus dieser Perspektive das Private zugleich die Kunst bestimmt, ist auch das Künstlerische politisch.

Neu ist außerdem, dass man sich 1961, im Jahr des Mauerbaus, deutlicher als zuvor, nun auch unter Rückgriff auf das musikalische Erbe, von Westdeutschland abzugrenzen suchte. Luitpold Steidle, Weimarer

Oberbürgermeister und Vorsitzender des damaligen Liszt-Festkomitees in der DDR, plädierte in der unionsnahen Tageszeitung *Neue Zeit* am 15. Oktober 1961 – eine Woche vor Liszts 150. Geburtstag – für nichts weniger als ein notwendiges neues Liszt-Bild, das sich von der »bürgerlich-idealistische[n]« Forschung konsequent abzugrenzen habe. Vor allem in Westdeutschland nämlich werde der Komponist »von einer unbelehrbaren, eigensüchtigen deutschen Geschichtsforschung als deutschstämmiger Abkömmling, genau wie in der Zeit der faschistischen Herrschaft, [...] »vereinnahmt.«²⁹

Westdeutsch-»reaktionäre« Ansätze dieser Art, entweder der (vermeintlichen) Germanisierung des Komponisten oder der Identifikation Liszts als Kosmopoliten, gingen demzufolge, so Felix, Hand in Hand mit der Tendenz, Liszts Verankerung in revolutionären Umbruchszeiten und dessen »fortschrittliche Position« zu leugnen; dies sei »unzweifelhaft ein ernstes Problem der bisherigen Lisztforschung.«³⁰ (Damit ist sicherlich auch die westdeutsche Fokussierung auf das »Musikalisch-Stilistische« gemeint, das – wie auch im Falle Beethovens und anderer – von Gesellschaftlichem absehen zu können glaubte.) Der Budapester Musikwissenschaftler Kálmán Czomacz Tóth zeigte sich entsprechend erleichtert darüber, dass insbesondere die DDR-Musikwissenschaft sich von der deutsch-nationalen Vereinnahmung Liszts konsequent distanziert habe.³¹ Auch die Weimarer Festwoche wurde

1. Lyon.

F. von L (amennais) gewidmet. Vivre en travaillant ou mourir en combattant.

(Komponiert 1834.)

Allegro eroico.

ff marcato

precipitato

fff molto energico sempre

allerorten gelobt; noch einmal Hansjürgen Schaefer im *Neuen Deutschland*, diesmal kurz nach dem 150. Jahrestag: Man habe sich in Weimar überzeugen können, »wie viele« von Liszts »weit vorausschauenden Ideen und Pläne[n] hier« – im »Arbeiter-und-Bauern-Staat« – »Wirklichkeit geworden sind.«³²

Zu jenen Kompositionen, die im Liszt-Jahr 1961 zu besonderen Ehren kamen und immer wieder als fortschrittlich hervorgehoben wurden, zählen, neben *Lyon* und dem ebenfalls bereits erwähnten Arbeiterchor, u. a. die Symphonische Dichtung *Les Préludes*, eine Musik, so Felix, »voller Kraft und stürmischem Elan«, die »zu den historischen Ereignissen der Revolutionszeit in einer engen gedanklichen und emotionalen Beziehung« steht.³⁴ Zugleich müsse jenem Werk »auch die letzte Spur jener unerhörten Schändung genommen« werden, »die ihr in der Zeit des barbarischen Hitlerkrieges zugefügt worden ist.«³⁵ Angeführt werden auch die beiden Klavierkonzerte sowie der *Totentanz*, Werke, in denen die Virtuosität – so Werner Felix – ein neues »Denken und Erleben« verkörpere. Die Frage ist suggestiv: »Wer wollte heute noch im Ernst behaupten, daß diese Werke mit dem Geschehen und dem Geist der Revolution nichts zu tun hätten?«³⁶

In der Symphonischen Dichtung *Hungaria* wiederum (1854), so Felix – und diese Deutung ist mit Blick auf ein derart explizit programmatisches Werk sicherlich schlüssiger, wenn auch mit Blick auf die Metaphorik fragwürdig – herrschten »männlich kraft[t]volle, kämpferische Züge vor«;³⁷ es handele sich um »nichts anderes als ein neues Bekenntnis zu den Ideen, die in Ungarn auf den Fahnen der Revolutionäre gestanden hatten.«³⁸ Generell sei Liszts Musik »tief innerlich von einer starken Bindung an die Errungenschaften der musikalischen Klassik getragen«. Entsprechend – und das ist entscheidend – sei es verfehlt, den Komponisten »als Kronzeuge[n] für die Rechtfertigung eines verschwommenen Romantikbegriffes« zu benutzen, denn Liszt habe nie dem »Typ des sogenannten romantischen Künstlers« entsprochen.³⁹

Auch Liszts Virtuosität sei niemals Selbstzweck, sondern habe ihre Ursache in einem veränderten Wirklichkeits-erleben – und damit letztlich in tiefgreifenden gesellschaftlichen Prozessen. Diese werden zwar nicht explizit benannt; gemeint sind aber die Industrialisierung und das sich neu formierende Selbstbewusstsein von Proletariern und Arbeitern, das sich auch in der Virtuosität bemerkbar mache. Auch in dieser Hinsicht ist der Künstler also ein Seismograph. Die Widersprüche in Liszts Leben

und Werk seien demnach nichts anderes als eine (hier: unbewusste) Widerspiegelung der »ungelösten Widersprüche im Leben der Gesellschaft«;⁴⁰ gemeint sind die Klassengegensätze. Als Fazit hält Felix fest: »Viele der kühnen, vorwärtsweisenden Ideen, die Franz Liszt vor hundert Jahren aussprach oder niederschrieb, gehen erst heute im Zeichen des Sozialismus in Erfüllung. Auf diese Weise ist die sozialistische Gesellschaft [...] zum eigentlichen Vollstrecker seiner großartigen Gedanken und Pläne geworden.«⁴¹

1986 – Revision und Öffnung

Was Wolfram Huschke mit Blick auf die Zeit zwischen den frühen 60er- und den späten 70er-Jahren für die Weimarer Hochschule konstatierte, lässt sich ohne weiteres auf die gesamte DDR übertragen: Liszt war in dieser Zeit, jenseits einzelner Konzerte und einiger repräsentativer Anlässe vor ausländischen Gästen, nahezu vergessen.⁴² Im Gegensatz zu Bach, Händel, Beethoven oder Wagner spielte er für das eigene Selbstverständnis kaum eine Rolle. Nach einem erfolglosen ersten Gründungsversuch einer Weimarer Liszt-Gesellschaft rief der vormalige Rektor der Hochschule, Hans-Rudolf Jung, 1982 einen »Arbeitskreis Franz Liszt« (später geleitet von Wolfgang Marggraf bzw. Wolfram Huschke) ins Leben, der 1990 in die heute immer noch existierende Franz-Liszt-Gesellschaft überging. Dem »insgesamt nicht befriedigenden Stand der Liszt-Pflege in Weimar und in der DDR«⁴³ sollte damit produktiv begegnet werden. Seit 1983 fanden alljährlich im Oktober die Weimarer Liszt-Tage statt, der Liszt-Klavierwettbewerb zog seit 1986 ein interessiertes Publikum an. Und eben jener Arbeitskreis Franz Liszt war es auch, der für die Liszt-Feierlichkeiten 1986 – der Todestag des Meisters jährte sich am 31. Juli zum 100. Male – verantwortlich zeichnete.

1986 war bereits von einem Hauch Glasnost und Perestroika geprägt; dies war auch im Bereich der Kultur und Musik zu spüren. Der Rekurs auf Liszt als Kämpfer für die revolutionäre Arbeiterklasse hielt sich nunmehr entsprechend in sehr engen Grenzen. Auffallend hingegen ist, wie sehr man bemüht war, ein Liszt-Bild in all seinen Widersprüchen zu zeichnen, wobei auch Liszts Kirchenmusik im Oktober 1986 in Form eines Weimarer Symposiums, veranstaltet durch den Landeskirchenrat der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Thüringen, wieder verstärkt in den Fokus rückte.⁴⁴ In diesem Jahr erfuhr zudem die von dem Weimarer Michael von Hint-

zenstern wenige Jahre zuvor wiederentdeckte »Liszt-Or-gel« in Denstedt einige Aufmerksamkeit.⁴⁵ Hintzenstern war es auch, der sich für das kirchenmusikalische und Orgelschaffen Liszts praktisch wie auch publizistisch engagierte.⁴⁶

Neben der Kirchenmusik war es vor allem das »Spätwerk«, das nun das verstärkte Interesse auch der Wissenschaft auf sich zog – offensichtlich ein Spätwerk, das sich nicht mehr erschöpfend aus dem bloßen Scheitern utopisch-revolutionärer Ideale erklären lässt. Wolfgang Marggraf etwa widmete sich in seinem zentralen Beitrag zum Jubiläumsjahr 1986, publiziert in *Musik und Gesellschaft*, fast ausschließlich dem späten »Zukunftsmusiker« der 1880er Jahre. Die Ambivalenzen Liszts zwischen sozialem Engagement und aristokratischer Lebensführung nicht aus dem Auge verlierend, heißt es angesichts des ebenso rätselhaften wie bestürzenden, erschütternden und hoffnungslosen, ja: radikalen Spätwerks, das sich »auch den letzten Konzessionen an Hörgewohnheiten« verweigere, dass dieses »Kundgaben eines Gescheiterten, Gebrochenen« beinhalte, »der die Epochenproblematik auf seine Weise erleidet.« Dies alles sei allein »aus persönlichen Motiven« nicht erklärbar: »In der Trauer, die diese Kompositionen beherrscht, hat sich [...] vor allem die leidvolle Einsicht in das Ende aller utopischen Hoffnungen niedergeschlagen, mit denen die Generation Liszts ihren Weg durch die Geschichte begann.« Und nun folgt ein für das Verhältnis der späten DDR zum späten Liszt zentraler Satz: Diese Erfahrung führe bei Liszt – »ungleich radikaler« noch als bei Wagner – »zum Verfall der Werkidee selbst.« Es handele sich um ein »Zeugnis kompromißloser Aufrichtigkeit, die jedes wie immer geartete Werk als Versuch scheinhafter Affirmation empfindet und darum von ihm [dem »Werk«] sich distanziert.«⁴⁷ Der »Werkbegriff, eine zentrale Kategorie der klassischen Ästhetik«, sei »auf diese Kunstgebilde nur noch bedingt anwendbar«.⁴⁸ Spätestens hier fragt man sich, wer hier eigentlich schreibt – der 2023 verstorbene Weimarer Musikwissenschaftler Wolfgang Marggraf oder der Frankfurter Musikphilosoph Theodor W. Adorno? – Marggraf geht so weit, den »Zerfall der Werkidee im Spätschaffen Liszts« als (im Superlativ) »extremste [...] Ausprägung einer Tendenz« zu begreifen, »die letztlich sein gesamtes Komponieren bestimmte.« Und just hier setze das Vermächtnis des Künstlers ein, an das es anzuknüpfen gelte: Dieser Speer, den Liszt weit in den Raum der Zukunft geschleudert hatte, müsse nun aufgehoben werden.⁴⁹

In ihrem 2014 veröffentlichten Buch über Romantikrezeption in der DDR (*Composing the Canon*) vertritt Elaine Kelly die originelle These, dass Adornos Konzeption des »Spätwerks« (gemeint ist vor allem dasjenige Beethovens) in der späten DDR greifbare Realität geworden sei: Ähnlich wie bei Adornos Beethoven sei es demnach auch in der DDR vor allem die Ironie, als künstlerisches Mittel der Distanzierung, die in einem fragmentierten sozialistischen Kollektiv eine Renaissance erlebt habe.⁵⁰ Auf dem Gebiet der Musik kann man sich diesbezüglich u.a. mit Blick auf Kompositionen von Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker oder Christfried Schmidt überzeugen. Ironie ist zugleich eine zutiefst romantische Errungenschaft.

Auch Peter Gülke zeigt sich 1987 fasziniert ausgerechnet von Liszts Spätwerk. Beim dortigen Verzicht auf jegliche Inszenierung, sonst für Liszt charakteristisch, die nunmehr, da ohne Adressat, sinnlos geworden sei, handele es sich um nichts weniger als um die, so Gülke, »Abdankung des Kunstcharakters«.⁵¹ Eine derartige Interpretation ist noch radikaler als der Verweis auf den lediglich aufgehobenen Werkbegriff – denn Kunst geht damit direkt über ins Leben, die Utopie hebt sich auf. Während Marggraf also (im Sinne Adornos) auf eine Ästhetik der Moderne verweist, geht Gülke, mit Liszt, implizit den Schritt hin zur Avantgarde, zur – so die bekannte Formel von Peter Bürger – »Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis«.⁵² Im Gegensatz zum Liszt des Jahres 1961 war jener von 1986 wiederum – und das hängt mit dem »Spätwerk-Charakter« der späten DDR zusammen – vor allem heimatlos. Gülke konstatierte, »daß er nirgends hingehörte, nirgends ganz dazugehörte und noch als magyarischer Nationalheros Gast blieb«: »Ungar mit heißem Herzen, aber zugleich einer ganz nach dem Bilde, das man sich z.B. in Pariser Salons von einem Ungarn machte.«⁵³

Seit den frühen 1980er Jahren wurde in der DDR die Romantik rehabilitiert: 1981 fand in Dresden eine Romantik-Konferenz statt, 1984 widmete *Musik und Gesellschaft* dem Thema ein Sonderheft. Auch die Liszt-Rezeption geriet in dieses Fahrwasser, wobei, mehr noch als in der BRD, »Romantik« (und damit auch der »Romantiker« Liszt) einen dezidiert politischen Impuls be- bzw. erhielt: Neben Marggraf und Gülke ist auch Frank Schneider in seinem Liszt-Porträt von 1988 vom Spätwerk des höchst widerspruchsvollen Komponisten fasziniert. Der Kosmopolit und Patriot, »weiterzige und mildtätige Demokrat«, »heillose[...] Egozentriker«, »zeitweilig radikale Sozialist« und Aristokratenfreund,

Bonvivant und Asket, Denker und Katholik⁵⁴ habe, so Schneider, mit seinen späten Klavierstücken – und hier bezieht er sich explizit auf die Nr. 4, »Teleki Laszlo«, aus den *Historischen Ungarischen Bildnissen* – eine »absolut querständige Musik« geschaffen, »die mit ihrer experimentellen, fast schon atonalen Harmonik, mit ihrer strikt daraus konstruierten motivischen Konsequenz und ihrer beinahe skelettartigen pianistischen Kargheit unmittelbar zur Vorgeschichte der neuen Musik unseres Jahrhunderts gehört.«⁵⁵ Mit dieser Deutung knüpfte Schneider nicht zuletzt an seinen westdeutschen Kollegen Carl Dahlhaus an, der die strukturelle Avanciertheit in Liszts Kompositionen als explizit moderne Errungenschaft analysierte, etwa in der Symphonischen Dichtung *Prometheus*.

Teleki Laszlo ist der Name eines an der 1848er-Revolution beteiligten, dann aber verhafteten und schließlich begnadigten ungarischen Freiheitskämpfers, der sich am Ende aus Gewissensgründen das Leben nahm. Liszt verwendet in dieser Komposition standardisierte »Marsch-, Gebets- oder Signal-Intonationen« (mit Tremoli-Trommeln in der linken Hand), laut Schneider »ein symbolischer Verweis auf die kollektive Biographie all jener [...], die an den patriotischen Kämpfen um nationale Unabhängigkeit beteiligt waren.«⁵⁶ Zweifellos hat das Stück mit der offiziellen, aber kaum bestätigten Tonart g-Moll eine auch semantisch nachvollziehbare Dramaturgie, ganz grob: Dem A-Teil mit einem charakteristischen, über ganze 56 Takte in der linken Hand hartnäckig wiederholten, Schritt für Schritt verdichteten Ostinato-Motiv *fis-g-b-cis* (in verschiedenen Oktaven; der Tritonus *g-cis* sticht auch durch die betonten Zählzeiten hervor) schließt sich nach einem kurzen, überleitenden Sostenuato-Teil ein gebetsartiger Mittelteil an. Obwohl dieser Abschnitt einen ganz anderen Charakter hat, ist auch hier das Ostinato-Motiv versteckt: zunächst kaum hör- und sichtbar, dann immer deutlicher, sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen. Ähnlich wie im *Prometheus* macht sich hier Liszts »strukturelles« Denken bemerkbar. Abschließend leitet das Motiv über in eine Art Verklärung – hier ist das Motiv gleichsam aufgehoben. Frank Schneider zufolge weist das Stück auch in semantischer Hinsicht eine klare Dramaturgie auf: »Vorerst isolierte Ereignisse treten zusammen, for-

mieren sich wie zu einem Kondukt, steigern sich zum grandiosen Salut, schlagen um in andächtiges Gebet und münden in das Zeremoniell einer stolzen Totenbeschwörung.«⁵⁷ Demnach handelt es sich um eine Art Miniatur-Heldenepos.

Parallelen zum Klavierstück *Unstern!* von 1881 sind kaum zu übersehen: Auch diese Komposition beginnt einstimmig-karg, skelettartig; auch hier gibt es an prominenter Stelle einen Tritonus sowie eine schrittweise Beschleunigung; die ebenfalls hörbaren Grenzen der Tonalität sind hier durch die bevorzugte Verwendung einer Ganztonskala markiert. Im späteren Verlauf der Komposition treten zudem, wie in »Teleki Laszlo«, Tremoli auf, dazu sind fast schon Cluster-artige Akkorde zu hören; am Ende mündet dies in eine Art Choral (sostenuto-quasi Organo). Der Schluss ist denkbar offen.



Bruno Hinze-Reinhold
am Liszt-Flügel in der Hofgärtnerei

Kein Zweifel: In den 1980er-Jahren wurde Liszt den offiziellen Kulturinstanzen, den Vertretern des Sozialistischen Realismus auch auf dem Gebiet der Musik entzogen und zum Vorläufer der Avantgarden – sicherlich auch jenen des eigenen Landes – gemacht. Dabei kam das Spätwerk gerade recht; Analoges lässt sich bereits anlässlich des Beethoven-Jubiläums 1970 feststellen, als sich Harry Goldschmidt im Gegensatz zu den üblichen Huldigungen des ›mittleren‹ symphonischen, menscheitsverbrüdernden Beethoven in dessen Spätwerk vertiefte und damit zugleich ein Statement zur Kulturpolitik des eigenen Landes abgab.

Musikalische Utopien

Das utopische Moment einer vermeintlich resignativen, ernüchterten und zugleich verrätselten Kunst liegt darin, dass im Fragmentarischen, Zerrissenen, Lückenhaften, Dissoziierten, in den Konventionstrümmern⁵⁸ inmitten des Artikulierten, Raum ist für Skizzen und Entwürfe von bislang Ungedachtem, die eben nicht klar ausmalen, worin das Wünschbare nun genau besteht. Dies wiederum ist ganz im Sinne etwa von Adorno und Bloch, die 1964 in einer Radiodiskussion im Südwestfunk »Möglichkeiten der Utopie heute« ausloteten⁵⁹ und immer wieder darauf rekurrten, dass es beim Nachdenken über Utopie zu Recht eine Art ›Bilderverbot‹ gibt. Die absolute Utopie nämlich wäre, so schildert es Adorno, die Abschaffung des Todes, die aber in der Welt, wie sie nun einmal ist, schlichtweg nicht gedacht werden kann, ohne die Realität zu leugnen und damit ›falsches Bewusstsein‹ ins Spiel zu bringen. Die Abschaffung des Todes ist – wie die Utopie – nur als ›bestimmte Negation‹ denkbar, nicht aber als Affirmation (oder Kitsch); hier sind sich Adorno und Bloch einig.

Auch an der Liszt-Rezeption in der DDR um das Jubiläumsjahr 1986 herum lässt sich zeigen, dass es vor allem darum ging, erneut, insbesondere auch im Ästhetischen, einen offenen Raum herzustellen, der die Zugänge zu Neuem und Anderem freilegt – immer auch in bestimmter Negation der offiziellen Liszt-Rezeption ein Vierteljahrhundert zuvor. Die Ironie der Geschichte ist freilich, dass kurz darauf, in den 1990er-Jahren, *erneut* das Utopische für abgetan erklärt wurde⁶⁰ – diesmal, weil sich die Geschichte nach dem Ende des Kalten Krieges vermeintlich ein für allemal auf den richtigen Weg begeben habe und die Befriedung der Welt durch den Kapitalismus besiegt sei.

Der ›eutopische‹ (klassisch-revolutionäre) Liszt der frühen DDR wurde also zum ›utopischen‹ (romantisch-avantgardistischen) der späten; das revolutionäre Potential des Künstlers verlagerte sich zugleich vom ›Außermusikalischen‹ hinein in die Musik selbst. Und damit schließt sich der Kreis: Nicht mehr Platon, Morus oder Campanella mit ihren sozialutopischen Ideen eines idealen Staates definieren die Möglichkeiten musikalischer Utopien, stecken deren Geltungskreis ab, sondern der eingangs ausführlicher zitierte Francis Bacon, der für sein ›Nova Atlantis‹ letztlich die Autonomie sämtlicher Bereiche des Lebens, und damit auch der Kunst und Musik, für sich in Anspruch nahm: eine sehr moderne Idee.

* * *

Wer oder was war aber nun Liszt – jener von 1956 bzw. 1961 oder jener von 1986? Der westdeutsche oder der ostdeutsche, oder ein ganz anderer? – Zweifellos ist in Liszt all das enthalten, was in den 30 Jahren von 1956 bis 1986 (wie auch davor und danach) als Facette des Menschen und Künstlers jeweils in den Vordergrund gerückt wurde. Nicht zuletzt der Liszt-Rezeption in der DDR ist es zu verdanken, dass Liszt auch als politisch denkender und schaffender Künstler angemessen ins Blickfeld der Musikwissenschaft rückte. Rezeptionsgeschichte erhellt somit immer mindestens zweierlei: die Anliegen, Wünsche und Ziele der Rezipienten (hier: der Menschen in der DDR, entweder geprägt vom sozialistischen Aufbauwillen oder desillusioniert vom eigenen Staat) wie des Rezeptionsobjekts (hier: Liszt). Die Rezeption ist Teil des Gesamtphänomens, und man wird einer historischen Figur nicht vollständig gerecht, wenn man diesen Faktor ausblendet. Liszt ist *auch* ein Diskurs, zu Lebzeiten schon, bis heute.

Eine entscheidende Facette der Liszt-Rezeption in der DDR wurde in diesem Beitrag ausgespart – und das ist die künstlerische. Tatsächlich war die Beziehung zwischen wissenschaftlich-theoretischem Diskurs und künstlerischer Praxis auch in der DDR oft, wie es Elaine Kelly ausdrückte, wenig harmonisch (›less than harmonious‹);⁶¹ und so konnte es passieren, dass ein so umtriebiger Pianist wie der ehemalige Rektor der Weimarer Hochschule, Bruno Hinze-Reinhold, seinen Fokus auf Liszts Spätwerk legte, lange bevor dies die Wissenschaft tat: »Zu meiner Aufgabe als Interpret ist es geworden, nach dem Wertbeständigen und Zukunfts-

weisenden in seinem [Liszts] Schaffen zu suchen«, heißt es in den *Lebenserinnerungen* des Pianisten.⁶² Die entsprechenden Interpretationen des Lisztschen Spätwerks lassen sich auf der erwähnten Tondokumente-Seite der

Hochschule für Musik nachvollziehen⁶³ – doch die Interpretationsgeschichte des Liszt'schen Werks ist ein Thema für einen anderen Vortrag.

- 1 Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um die leicht überarbeitete Antrittsvorlesung der Autorin, gehalten am 10. April 2024 im Festsaal des Fürstenhauses der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar.
- 2 Dazu auch Friedrich Geiger: Zur Geschichte der musikalischen Zukunft, in: Archiv für Musikwissenschaft 69/4 (2012), S. 329–335, hier S. 332.
- 3 Francis Bacon: Neu-Atlantis, übersetzt von Günther Bugge, durchgesehen und neu hg. von Jürgen Klein, Stuttgart 1987, S. 52.
- 4 Thomas Lindenberger (Hg.): Herrschaft und Eigensinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR, Köln u.a. 1999.
- 5 Elaine Kelly: Composing the canon in the German Democratic Republic: narratives of nineteenth-century music, New York 2010, S. 143.
- 6 Wolfram Huschke: Franz Liszt. Wirken und Wirkungen in Weimar, Weimar 2010, S. 318.
- 7 Werner Felix: Franz Liszt: Ein Lebensbild, 2. Aufl. Leipzig 1961. Wolfram Huschke kommentiert: »Mangels anderer solcher Arbeiten wurde sie zum nächsten Jubiläum 1986 noch einmal aufgelegt. Weitaus geschickter als in der Festschrift von 1956 beleuchtet Felix hier die historisch vielfältigen Aspekte im scharfen Licht der damaligen kulturpolitischen Doktrinen, ohne dem Gegenstand allzu viel Gewalt anzutun.« Huschke 2010 (wie Anm. 6), S. 320.
- 8 Vor allem für die ungarische Delegation war die Weimarer Reise mit einigen Komplikationen verbunden, da just einen Tag später, am 23. Oktober, ein landesweiter Volksaufstand gegen das ungarische Regime in Budapest blutig niedergeschlagen wurde, so dass man zunächst nicht ins Heimatland zurückkehren konnte.
- 9 <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente/willkommen> (abgerufen am 19.6.2025).
- 10 <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente/dieverleihung-des-namens-franz-liszt-an-die-hochschule-im-jahre-1956> (Ansprache von Hans Pischner, ca. 14'05" bis 15'30", abgerufen am 19.6.2025).
- 11 Zur »Eutopie« in der DDR vgl. auch Kelly 2014 (wie Anm. 5), S. 148.
- 12 Wolfram Huschke: Zukunft Musik: eine Geschichte der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, Köln u.a. 2006, S. 390f.
- 13 Ebd.
- 14 <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente/dieverleihung-des-namens-franz-liszt-an-die-hochschule-im-jahre-1956/franz-liszt-arbeiterchor#H-fM> (abgerufen am 19.6.2025).
- 15 Anonym (–er.): Franz-Liszt-Hochschule zu Weimar, in: Musik und Gesellschaft 6 (1956), H. 12, S. 18/458. Die Karl Marx'sche Nomenklatur, »utopischer Sozialismus« statt »Frühsozialismus«, wird in der DDR durchgehend übernommen.
- 16 János Kárpáti: Das Erbe Franz Liszts und die ungarische Musikwissenschaft. Zum 145. Geburtstag und 70. Todestag des Meisters, leicht gekürzte Übersetzung von A. Czongár, in: Musik und Gesellschaft 6 (1956), H. 12, S. 13/453–16/256, hier S. 16/456. Zuvor heißt es: »Es kann kein Zufall sein, daß wir, indem wir nach dem Ungar Liszt suchten, bei dem Revolutionär Liszt angelangt sind. Dies ist kein »falscher Kreis« [...]« (ebd.).
- 17 Ebd., S. 15/455.
- 18 Bence Szabolcsi: Franz Liszts Lebensabend, in: Musik und Gesellschaft 6 (1956), H. 12, S. 16/456–19/459, hier S. 17/457.
- 19 Ebd., S. 16f./456f.; beispielhaft genannt werden u.a. die Symphonischen Dichtungen *Tasso* und *Heroide funèbre*, die h-Moll-Sonate sowie die Krönungsmesse.
- 20 Kárpáti 1956 (wie Anm. 16), S. 16/456.
- 21 Szabolcsi 1956 (wie Anm. 18), S. 457.
- 22 Hans Rudolf Jung: Liszt-Pflege in der DDR, in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 78 (1987), S. 113–126, hier S. 120. URL: https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_078_0016-0028.pdf (abgerufen am 19.6.2025).
- 23 Huschke 2010 (wie Anm. 6), S. 321. Weiter heißt es: »Dass 1961 anderswo – insbesondere mit und durch Alfred Brendel – eine neue Sicht und Entwicklung Raum gewann, kam in Weimar noch lange nicht an.« (Ebd.)
- 24 Georg Knepler: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 1: Frankreich – England, Berlin 1961, S. 255.
- 25 Hansjürgen Schaefer: ...in die Weiten der Zukunft. Franz Liszt zum 75. Todestag am 31. Juli, in: Neues Deutschland, Nr. 211, 2.8.1961, S. 4.
- 26 Felix 1961 (wie Anm. 7), S. 198.
- 27 György Kroó: Franz Liszts »Ungarische Bildnisse«, in: Musik und Gesellschaft 11 (1961), S. 599–603, hier S. 602.
- 28 Ebd., S. 603.
- 29 Luitpold Steidle: Franz Liszt und unsere Zeit, in: Neue Zeit, 15.10.1961, S. 1f.
- 30 Werner Felix: Liszts Schaffen um 1848: Versuch zur Deutung seiner Programmatik, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae: Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók (Budapest, 1961), Fasc. 1/4, T. 5 (1963), S. 59–67, hier S. 59f. In seiner Liszt-Biographie von 1961 heißt es außerdem: »So gilt heute die Frage der Anerkennung von Liszts Zugehörigkeit zur ungarischen Nation als Gradmesser dafür, von welcher politischen Plattform aus dieser Künstler gesehen wird.« (S. 209)
- 31 Kálmán Czomaczk Tóth: Virtuose, Weltmann, genialer Komponist. Zum 150. Geburtstag von Franz Liszt, in: Neue Zeit, Nr. 248, 22.10.1961, S. 4.
- 32 Hansjürgen Schaefer: Festwoche in Weimar. Die Deutsche Demokratische Republik ehrte Franz Liszt zu seinem 150. Geburtstag, in: Neues Deutschland, Nr. 299, 30.10.1961, S. 3.

- 33 Werner Felix: Franz Liszt. Zum 150. Geburtstag am 22. Oktober, in: Musik und Gesellschaft 11 (1961), S. 588–596, hier S. 591.
- 34 Felix 1963 (wie Anm. 30), S. 62f.; »Wir tun deshalb recht daran, ein solches Werk aus der intimen, privaten Sphäre herauszulösen und in die erregenden Zusammenhänge der Zeit seiner Entstehung einzuordnen. Die Musik dieses Werkes zeigt den Komponisten auf einem Höhepunkt seiner schöpferischen Aktivität. Diese Aktivität zog aber ihre Nahrung aus dem vorwärtsdrängenden Geist der revolutionären Bewegung.« Vgl. dazu Kelly 2014 (wie Anm. 5), S. 49: »If classical humanism was deemed to offer a historical precedent for the enlightened socialist self, the romantics embodied the attributes of the Western other.«
- 35 Felix 1961 (wie Anm. 33), S. 591. Das Hauptthema von *Les Préludes* wurde im Zweiten Weltkrieg als Erkennungsmelodie für den Wehrmachtbericht im Rundfunk und in den Wochenschauen verwendet.
- 36 Felix 1961 (wie Anm. 33), S. 591.
- 37 Ebd.
- 38 Felix 1963 (wie Anm. 30), S. 63.
- 39 Felix 1961 (wie Anm. 33), S. 592.
- 40 Ebd., S. 595.
- 41 Felix 1961 (wie Anm. 7), S. 214.
- 42 Wolfram Huschke: Zur Liszt-Identität der Musikhochschule Weimar, in: Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference (= Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae T. 42, Fasc. 1/2 (2001), S. 197–212, hier S. 208; s. auch Wolfram Huschke: Nachwirkung in Konzertpraxis und Forschung. Liszt-Pflege in Weimar heute, in: Musik und Gesellschaft 36 (1986), S. 350–351, hier S. 350. Auch 2010 konstatiert Huschke, hier vor allem mit Blick auf Weimar: »In den folgenden zwei Jahrzehnten [nach 1961] geschah auf Liszt bezogen nicht viel. Die künstlerische und wissenschaftliche Selbstdarstellung der Hochschule zu ihrer Hundertjahrfeier 1972 war eher blamabel. Liszt kam hier so vor, dass der Gesamteindruck eher verstärkt als verwischt wurde, die Hochschule habe ihn inzwischen jenseits von Briefkopf und einer neuen und durchaus hässlichen Liszt-Medaille fast vergessen, als eine alte Gewohnheit, die man lieber nicht reflektiert.« (Huschke 2010, wie Anm. 6, S. 322.)
- 43 Jung 1987 (wie Anm. 22), S. 120.
- 44 Vgl. Wolfgang Hanke: Neubewertung eines Lebenswerkes. Zum Symposium »Franz Liszt und die Kirchenmusik« in Weimar, in: Neue Zeit, 21.11.1986.
- 45 Michael von Hintzenstern: Wo einst auch Liszt musizierte. Im Originalzustand erhalten: die Peternellorgel in Denstedt bei Weimar, in: Neue Zeit, 5.7.1986, S. 4.
- 46 Vgl. u.a. Michael von Hintzenstern: »Zukunftsmusik« der späten Jahre für den sakralen Raum, in: Neue Zeit, 31.7.1986, S. 4.
- 47 Wolfgang Marggraf: »...den Speer in den unendlichen Raum der Zukunft schleudern«. Traditionsbezüge und Innovationen im Schaffen Franz Liszts, in: Musik und Gesellschaft 36 (1986), S. 342–347, hier S. 346.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd., S. 347.
- 50 Kelly 2014 (wie Anm. 5), S. 22: »And as with Adorno's model of lateness in art, the fragmentation of the socialist collective resulted in a climate in which irony flourished.«
- 51 Peter Gülke: Über Liszts »inszenatorisches« Komponieren, in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 78 (1987), Bd. 78, S. 16–28, hier S. 27, URL: https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_078_0016-0028.pdf (abgerufen am 19.6.2025).
- 52 Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1984, S. 98.
- 53 Gülke 1987 (wie Anm. 51), S. 27.
- 54 Frank Schneider: Génie oblige! Franz Liszt, in: ders.: Welt, was frag ich nach dir? Politische Porträts großer Komponisten, Leipzig 1988, S. 145–162, hier S. 150.
- 55 Ebd., S. 145.
- 56 Ebd., S. 148.
- 57 Ebd., S. 145.
- 58 Theodor W. Adorno: Beethoven. Philosophie der Musik, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 2. Aufl. 1994, S. 183: »Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Sie sprengt sie, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdrucklos den Schein der Kunst abzuwerfen. Von den Werken läßt sie nur Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht. [...] Mit dem Ausbruch von Subjektivität splittern sie [die Konventionen] ab. Als Splitter, zerfallen und verlassen, schlagen sie endlich selber in Ausdruck um [...]«.
- 59 <https://archive.org/details/AdornoErnst-Bloch-MglichkeitenDerUtopieHeuteswf1964> (abgerufen am 20.6.2025).
- 60 Joachim C. Fest: Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters (1991), in: ders.: Nach dem Scheitern der Utopien: Gesammelte Essays zu Politik und Geschichte, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 141–204.
- 61 Kelly 2014 (wie Anm. 5), S. 4: »[T]he relationship between discourse and practice in the GDR was often less than harmonious.«
- 62 Bruno Hinze-Reinhold: Lebenserinnerungen, hg. von Michael Berg, Weimar 1997, S. 192. In einem 1961 in der *Thüringischen Landeszeitung* publizierten Artikel (»So jung war der alte Liszt!«) heißt es bei Hinze-Reinhold: »Was nun Liszt als selbständigen Tonschöpfer anlangt, so ist es nicht zu hoch gegriffen, wenn man sagt, daß er eigentlich den Unterbau geschaffen hat, auf welchem die ganze neuere Musik steht.« Demnach sind bei Liszt bereits »schon ganze Blütenknospen« des Impressionismus nachweisbar; »[s]elbst im Sinne der Zwölftonmusik aufgestellte Themen lassen sich bei ihm nachweisen. In vielen Alterswerken kümmert sich der Komponist überhaupt nicht mehr um harmonische Gesetze. Dieser Expressionismus ist in fast allen Fantasie-stücken und Monologen der letzten Lebensjahre zu verspüren. Das Motivische – es sind meist aneinandergereihete Motivketten ohne eigentliche Durcharbeitung – ist hochinteressant. Vieles ziemlich gewagt und ungehemmt. Die Härte seiner Tonsprache und die gewisse Atonalität gemahnen geradezu an Hindemith und Bartók [...]. In seinen Schlüssen weicht der Meister gänzlich vom Normalen ab und endet kaum mehr wohlgesittet auf der Tonika, sondern irgendwo im Wesenlosen.« Zit. nach ebd., 194f.
- 63 Vgl. Anm. 9.



Kaum nachweisbar – und doch mutmaßlich relevant: Liszts Hegel-Rezeption

Albrecht v. Massow, Weimar

In der *Vorrede seiner Phänomenologie des Geistes* macht sich Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – anders als eine atheistische Auslegung der Transzendentalphilosophie, wie sie zunehmend bei Immanuel Kant (1724–1804) begegnete – religiöse Aussagen über Gott ebenso wie naturwissenschaftliche Aussagen über die Welt zum Gegenstand. Denn er will wissen, was jede dieser Aussagen jeweils leistet und was nicht. Den religiösen Aussagen gesteht er zu, dass sie zu einem Wissen vom nicht-empirischen Wesen einer Sache vordringen wollen, ohne jedoch empirische Beweiskraft aufbieten zu können. Den naturwissenschaftlichen Aussagen billigt er zu, dass sie ein Wissen über empirische Tatsachen ermöglichen, ohne aber eine Mutmaßung darüber anzustellen, ob jenen Tatsachen ein nicht-empirisches Wesen zugrunde liegt. Als Mittlerin zwischen diesen beiden Aussagetypen bringt er die Philosophie ins Spiel. Denn anders als die Theologie, die Aussagen macht über dasjenige, was sie als das Wesen einer Sache erachtet, könne die Philosophie versuchen, vom *Werden* einer Sache auf ihr Wesen bzw. dessen Entwicklungspotential zu schließen, was wiederum denjenigen Naturwissenschaften, die ein Wissen über den Menschen anstreben, mehr anbietet als nur die Auflistung von Tatsachen bzw. Begebenheiten.

Hegels Anliegen wird keineswegs schon obsolet seitens einer strikten Ablehnung eines Glaubens an übersinnliche bzw. göttliche Kräfte. Denn die transzendentalphilosophische Aufgabe, im Empirischen das Nicht-Empirische aufzusuchen, bleibt in jedem Falle auch ohne einen solchen Glauben erhalten im Blick auf den Menschen bzw. im Blick auf das, was man als dessen Geist sowie als Intention von dessen Artefakten zu erschließen sucht. Wegen des gegenüber dem Schrifttum der Transzendentalphilosophie deutlich gestiegenen Interesses an Artefakten aus verschiedenen Jahrhunderten und Kulturen ist Hegels Wissensphilosophie genuin Kulturphilosophie. Sein Begriff des ›Geistes‹ ist dabei bewusst offen gehalten. Denn was sich durch kulturspezifische Artefakte erschließen mag, lässt sich nicht auf den jeweils Einzelnen reduzieren. Ob dieser jeweils Einzelne sich und seine Kultur auf übersinnliche bzw. göttliche Kräfte zurückführt, also auf etwas, was atheistische Auslegungen der Transzendentalphilosophie und erst recht die politischen Ideologien der Moderne strikt ablehnen, ist für Hegel daher als Einwand gegen seinen philosophischen Ansatz nicht entscheidend. Und auch mit den politisch links stehenden Ideologien der späteren Moderne, die beanspruchten, Hegel ›vom Kopf auf die Füße zu stellen‹, ist seiner Philosophie nicht

Hardly detectable – yet presumably relevant: Liszt's reception of Hegel

There is little evidence of Franz Liszt's reception of Georg Wilhelm Friedrich Hegel's philosophy. Nevertheless, one can attempt to discern an intellectual affinity between philosophical and religious ideas in the endeavour to rise from

a lowly and painful existence to something higher. This endeavour also includes the poems of Johann Gottfried Herder, which Liszt set to music.

Summary

wirklich beizukommen; denn auch sie beriefen sich auf etwas Übergreifendes, welches dem Einfluss des Einzelnen entzogen bleiben sollte, nur dass es sich bei ihrem Übergreifenden nicht um etwas Übersinnliches bzw. Göttliches handeln sollte, sondern um eine Geschichts-teleologie.

Demgegenüber will Hegel gerade anhand der *Erscheinungsweise* von Artefakten etwas erschließen, was seiner Meinung nach nur als Übergreifendes voll verstanden werden kann. Deswegen nennt er sein Buch *Phänomenologie*, vom griechischen Wort φαίνειν für ›leuchten lassen‹, ›erscheinen‹, ›zum Vorschein kommen lassen‹.

Auch eine Entscheidung in der Frage, ob man etwas Übergreifendes in über Jahrhunderte währenden kulturellen Prozessen ausmachen oder aber sich diesbezüglich auf die Artefakte eines Einzelnen beschränken möchte, tangiert nicht im Grundsatz dasjenige Kriterium, anhand dessen Hegel die Bewegungen des Geistes festmachen will: nämlich *Selbstbewusstsein*. Selbstbewusstsein ist hierbei für Hegel kein fixes Vermögen, sondern eines, welches sich in Prozessen entwickelt. Das Werden der Artefakte eines Einzelnen oder einer Kultur erschließt Hegel daher in jedem Falle als Prozesse der Selbstbewusstwerdung des Geistes. Diese Prozesse charakterisiert Hegel durch ein dialektisches Aufstiegsmodell,

dem zufolge es zu einer Höherentwicklung des Einzelnen wie der Kultur insgesamt kommen könne. Dialektisch ist hierbei die Auseinandersetzung des Geistes mit dem zu ihm völlig Andersartigen der Empirie, welche er zu sich hin zu transformieren sucht, um sich und sie in einer höheren Bewusstseinsstufe aufzuheben.

Schon solche Versuche, Hegels Philosophie und insbesondere sein dialektisches Aufstiegsmodell zu beschreiben, kranken allerdings an vielem. Denn sein Begriff von ›Geist‹ kann weit gefasst sein. Insofern damit ›Gott‹ gemeint sein kann, handelt es sich bei dem zu ihm Andersartigen gleichwohl um einen Teil der von ihm selbst geschaffenen Welt, also eigentlich um etwas doch nicht völlig Andersartiges. Insofern mit ›Geist‹ hingegen das Denken des Menschen gemeint ist, kann es sich auch bei diesem um einen Ausfluss göttlichen Geistes handeln, wenngleich der menschliche Geist nicht zugleich jenes Andersartige der Empirie der Welt geschaffen hat. Wohl aber schafft er anhand mancher Empirie der Welt Artefakte. In deren Entstehung sieht Hegel wiederum Prozesse der Selbstbewusstwerdung am Werke, was in jedem Falle zutrifft, auch falls man nicht daran glauben möchte, dass menschliche Prozesse der Selbstbewusstwerdung letztlich Ausfluss göttlichen Wirkens sein sollen.

Die Artefakte, die Hegel in den Blick nimmt, konzentrieren sich keineswegs nur auf Werke der Kunst, sondern bieten das ganze Spektrum menschlicher Tätigkeiten zwischen Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst und darüber hinaus. Auch deswegen ist seine Philosophie genuin Kulturphilosophie, die sich zwar besonders auf die abendländische Kultur konzentriert, gleichwohl auch andere Kulturen einbezieht.

Wegen ihrer Bemühungen um das Wesen von Artefakten wurde Hegels Philosophie unter anderem auch im Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts aufgegriffen, wenngleich das Dialektische an ihr – anders als seitens des philosophischen Schrifttums – offenbar als nicht so vorrangig angesehen wurde. Welche der Schriften Hegels hierbei einflussreich wurden, ist durchaus eine offene Frage. Denn die besondere Hochschätzung der Musik konnte man eigentlich erst Hegels Vorlesungen zur Ästhetik entnehmen, die aber zu Lebzeiten Hegels gar nicht in Buchform vorlagen, sondern in Mitschriften seiner Schüler kursierten. Veröffentlicht wurden diese Vorlesungen erst 1835 unter dem Titel *Vorlesungen über die Ästhetik* von Heinrich Gustav Hotho und haben seither weitere, teilweise voneinander abweichende Ausgaben erfahren. In der Ausgabe von Friedrich Bassenge, welche sich an Hothos Ausgabe orientiert, findet sich die

Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831),
porträtiert von Jakob Schlesinger, 1831.



folgende Aussage, die aber eigentlich erst genauer verständlich wird, wenn man sich anhand der *Phänomenologie des Geistes* klar macht, dass die Musik eine höhere Stufe im Prozess der Selbstbewusstwerdung durch Artefakte darstellt, weil sie im Unterschied zu den Artefakten der Plastik bzw. der Architektur sich nicht in äußerer Stofflichkeit bzw. deren Räumlichkeit verfestigt bzw. an sie gebunden ist, sondern von jener losgelöst – also »absolut« – ein dynamisches Wesen hat, welches dem Wesen des Geistes mehr entspricht:

Die *Mitte*, das eigentlich gediegene Zentrum, bildet hier die Darstellung des *Absoluten*, des Gottes selbst als Gottes, in seiner *Selbstständigkeit* für sich noch nicht zur Bewegung und Differenz entwickelt und zur Handlung und Besonderung seiner fortgehend [...] Um in dieser unendlichen Selbstständigkeit erscheinen zu können, muß das Absolute als Geist, als Subjekt gefaßt sein, aber als Subjekt, das an sich selbst zugleich seine adäquate äußerliche Erscheinung hat.

Als göttliches Subjekt nun aber, das zur wirklichen Realität heraustritt, hat es sich gegenüber eine äußere umgebende Welt, welche dem Absoluten gemäß zu einer mit demselben zusammenstimmenden, von dem Absoluten durchdrungenen Erscheinung muß heraufgebildet werden [...].

Der äußeren Natur gegenüber steht das *subjektive Innere*, das menschliche Gemüt als Element für das Dasein und die Erscheinung des Absoluten.¹

Soll nun aber das Innere [...] in der Tat als *subjektive* Innerlichkeit sich kundgeben, so darf das wahrhaft entsprechende Material nicht von der Art sein, daß es noch für sich Bestand hat [...]. Dies Tilgen [...] der totalen Räumlichkeit überhaupt, dies völlige Zurückziehen in die Subjektivität nach seiten des Inneren wie der Äußerung vollbringt [...] die *Musik*. Sie bildet in dieser Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darstellung, die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt.²

Auch von Komponisten – etwa Ludwig van Beethoven (1770–1827) oder Franz Liszt (1811–1886) – wird verschiedentlich eine Hegel-Rezeption überliefert, wobei man kaum sagen kann, wie weitreichend sie wirklich gewesen ist. Im Falle von Liszt ist immerhin bekannt, dass die mit ihm liierte Schriftstellerin Carolyne Fürstin zu Sayn-Wittgenstein (1819–1887) Hegel im Zuge ihrer philosophischen Studien rezipierte. Schon für Zeitgenos-



Ludwig van Beethoven (1770–1827),
idealisiertes Gemälde von Joseph Karl Stieler, ca. 1820.

sen, welche den musikgeschichtlichen Ort der Klassik und insbesondere Beethovens philosophisch zu fassen suchten, kann eine Hegel-Rezeption vermutet werden, wie mit der folgenden Darstellung Hans Heinrich Eggebrechts:

Alle wesentlichen Bestimmungen des musikalischen Klassikbegriffs kehren in [Amadeus] Wendts Charakterisierung der durch Haydn, Mozart und Beethoven bezeichneten klassischen Periode wieder. Sie ist *ausgezeichnet* im Sinne des »Gipfels« einer »Entwicklung der Tonkunst, wie sie noch nie vorher stattgefunden« hat [...].

Die Kreisbewegung, die zyklische Progression der Dreischrittfolge Haydn, Mozart, Beethoven, erfaßt Wendt – sehr wahrscheinlich in einer Anlehnung an Hegel – unter dem Aspekt von »Stoff« (Gedanke, Gegenstand) und »Form« (Gestaltung).³

Eggebrecht bezieht sich hierbei auf Wendts 1836 erschienene Abhandlung *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er*

geworden, eine beurteilende Schilderung und verweist darauf, dass Wendt 1801 bis 1804 Philosophie in Leipzig studierte.⁴ 1829 erhielt er einen Lehrstuhl für Philosophie in Göttingen, wo er 1836 starb. Wendt, der aus kleinen Verhältnissen kam, erwarb sich schon früh ein ausgeprägtes musikalisches und philosophisches Wissen; er schrieb auch für die *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Liszt wiederum erinnert in einem Brief vom 10. März 1876 an Graf Sándor Téleky an seine Hegel-Rezeption früherer Jahre:

L'été dernier, j'ai passé une journée chez le Duc de Saxe-Meiningen en compagnie de ton ancien professeur Werder. Le lui rappelais son cours de philosophie (en 1842) dans tes appartements richement ornés de bouteilles et de comestibles, plus faciles à avaler que transcendentalisme de Hegel [...]. Ta fameuse question au professeur: « Me donnez-vous votre parole d'honneur que les intuitions et déductions de Hegel soient vraies? » nous égaya encore, Werder et moi, 33 ans après qu'elle fut faite.⁵

Nicht zu unterschätzen sind daher immer auch Diskurse, bei denen im Rückblick zwar kaum belegbar erörtert werden kann, wie eingehend sie überhaupt mit Hegels Philosophie vertraut waren – was für den philosophisch versierten Kenner unbefriedigend sein mag –, bei denen man gleichwohl respektieren kann, dass sie überhaupt stattfanden. Denn Hegels Philosophie ist auch heute noch sehr schwer verständlich, und als ebenso schwer verständlich und zudem nuschelnd wurde schon von Zeitgenossen der Sprachduktus seiner Vorlesungen beschrieben.

Daher kann man eine popularisierte Rezeption philosophischer Schriften, wie sie aus den folgenden Zitaten herauszulesen, zwar kritisieren; aber sie bleibt gleichwohl signifikant für ein Bedürfnis, welchem im Falle der Philosophie Hegels zwei Aspekte offenbar wichtig waren: erstens das Aufstiegsmodell insgesamt – ob dialektisch aufgefasst oder nicht –, zweitens die vergleichsweise hochrangige Bedeutung der Musik darin. So schreibt Eduard Hanslick:

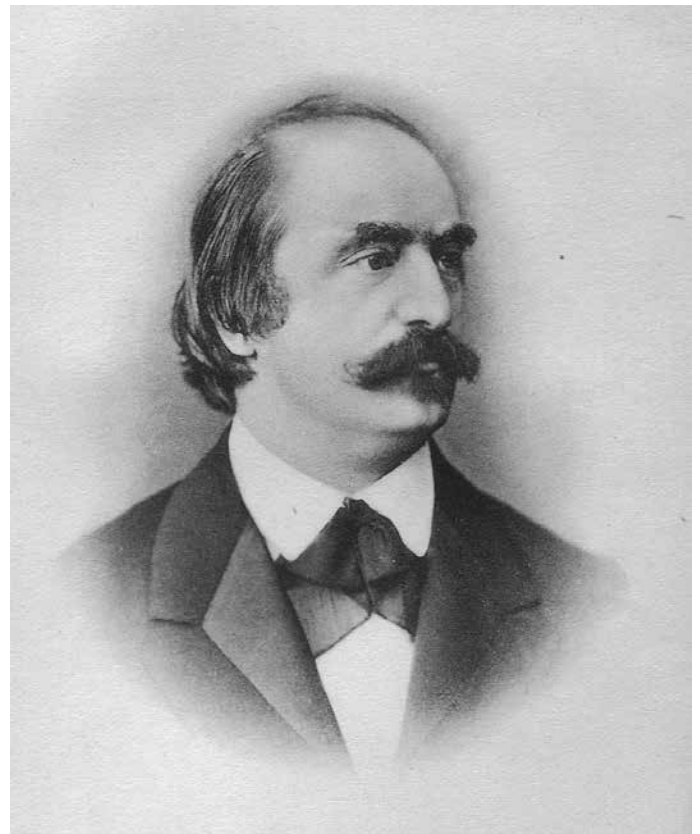
[Also] hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern »Inhalt« der Tonkunst unerbitlich negiert, rettet man deren »Gehalt« [...]

Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen.⁶

Die allgemeine Phantasie, welche gern die Ideen der Kunst in Bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, wird dies Ausklingen noch höher z. B. als den Ausdruck milder Resignation eines in sich versöhnten Gemüthes auffassen, und so fort bis zur Ahnung des Absoluten steigen.⁷

Was in Hanslicks Begrifflichkeit als »Ausdruck [...] eines in sich versöhnten Gemüthes«, welches bis zur »Ahnung des Absoluten steigen« kann, an Hegels Aufstiegsmodell erinnert, begegnet ebenso – nun ins Kulturgeschichtliche als Fortschritt projiziert – bei Franz Brendel, der

Eduard Hanslick (1825-1904),
im 40. Lebensjahr.



sich als Befürworter der Ästhetik der Programmmusik zwar im Gegensatz zu der von Hanslick vertretenen Ästhetik der Absoluten Musik befand, sich mit diesem aber zumindest in Hegels Aufstiegsmodell als Referenz einig gewesen zu sein scheint:

Weiter herauf [!] zur Neuzeit besteht der Fortgang in einem immer entschiedeneren Hervortreten der Subjectivität [...]. Wir können [...] dasselbe auch bei den *Liszt'schen* Werken wahrnehmen. In meinem Bericht über die Leipziger Aufführung erwähnte ich wie Form und Vortragsweise und die gesammten Orchesterkräfte mehr und mehr dem subjectiven Ausdrucke sich anbequemen müßten, als eine Hülle erschienen für die künstlerische Persönlichkeit [...]. Trotzdem liegt die erhöhte Bedeutung einer Persönlichkeit [...] immer nur in ihrer Erfüllung mit objectivem Inhalt. Entsteht daher die Frage, welches in diesen Werken die objective Seite sei, so erwidere ich, daß dieselbe hier durch den poetischen Vorwurf, durch das in Musik umgesetzte Programm ihre Vertretung findet. Das Programm ist es, was die Persönlichkeit mit dem Allgemeinen verknüpft, und die erste erscheint sonach *jetzt an sich selbst und als solche als Gefäß* für das außer ihr liegende Allgemeine.⁸

Dies alles ist bekannt und vielfach von der Wissenschaft hin und her gewendet worden, so dass eigentlich eine erneute Erörterung überflüssig erscheint. Gleichwohl bietet der Hegelianismus einiger Musikauffassungen des 19. wie auch des frühen 20. Jahrhunderts keine Gewähr für eine homogene oder gar stringente Logik der Geschichte dieser Musikauffassungen. Im Gegenteil: So unterschiedliche Positionen wie die Liszts bzw. Brendels, Hanslicks oder aber später Theodor W. Adornos zeigen sich von Hegels Philosophie bzw. vom Hegelianismus des 19. Jahrhunderts beeinflusst.

Liszt scheint sich von der Philosophie in erster Linie Antworten auf die Frage nach dem Wesen der Musik erhofft zu haben. Jedenfalls deutet seine Hegel-Rezeption, soweit sie belegt ist, daraufhin:

Das *Gefühl* inkarniert sich in der reinen Musik [gemeint ist die Instrumentalmusik], ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere denen des Worts der Fall ist, seine Strahlen an dem *Gedanken* brechen, ohne notwendig sich mit ihm verbinden zu müssen [...]. Wenn die Musik einen Vorzug vor den anderen Mitteln besitzt und der

Mensch durch sie die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mittheilen zu können, was diese schließlich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben.⁹

Liszts Auffassungen korrespondieren hier Hegels Vorlesungen zur Ästhetik, aus denen in der Ausgabe von Liszts Schriften von Lina Ramann an dieser Stelle eine längere Passage als Fußnotenreferenz zitiert wird, die aber möglicherweise auf Ramann selbst zurück geht. Betont wird hier, dass Musik nicht auf das nur verstandesmäßige Denken angewiesen sei. Aber auch Hegels Geschichtsphilosophie, die seitens des Hegelianismus vor allem als prophetisches Modell eines geschichtlichen Fortschritts in Stufen aufgegriffen wurde, könnte Liszt – so er sie denn zumindest durch Sayn-Wittgenstein vom Hören-Sagen oder von den bereits erwähnten Studien bei dem Philosophen Karl Friedrich Werder (1806–1893) her kannte – entgegengekommen sein, etwa mit Brendels historischer Rechtfertigung kompositorischer Neuerungen, deren Fortschritt von Brendel zugleich als kulturgeschichtliche Aufwärtsbewegung charakterisiert wird.

Doch was wiederum Hanslick dem gleichen von Hegel überkommenen Modell eines Höher-Steigens in Stufen entnimmt, steht Liszts Auffassungen eher fern, weil ein wichtiges Motiv dieses Höher-Steigens, nämlich eine Selbstvergegenständlichung des Geistes durch Welt-erfahrung, um dann in deren Überwindung auf einer höheren Bewusstseinsstufe zu sich selbst zu finden bzw. »absolut« zu werden, nicht das primäre Ziel von Liszts Musikauffassung sein konnte; galt diese doch gerade dem bestimmten Ausdruck jeweiliger *Leidens*erfahrung, und zwar der des menschlichen Subjekts in seiner sinnlichen wie seelisch-geistigen Seinsweise, während es bei Hegel so wirkt, als sei das menschliche Subjekt sozusagen nur das Ausdrucksmedium eines göttlichen Geistes zwecks dessen Selbst-Entäußerung in die Welt, nämlich zur Selbstbewusstwerdung als »absoluter Geist«. Doch in eben diesem Motiv des Höher-Steigens, nämlich »absolut« zu werden oder zumindest dem »Absoluten« näher zu kommen – und zwar im Absehen von bestimmtem Ausdruck jeweiliger Leidenserfahrung –, sieht Hanslicks platonisch gewendeter Hegelianismus den Sinn von Musik, nämlich nahe dem Sinn der platonischen Ideenlehre:

Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst [...]»¹⁰

Das *Material*, aus dem der Tonsetzer schafft, [...] sind die gesammten *Töne* [...]

Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: *Musikalische Ideen*. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken [...]»¹¹

Die Ideen, welche der Componist darstellt, sind vor Allem und zuerst rein *musikalische*. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts Anderes sein, als sie selbst. Wie aber jede concrete Erscheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee hinaufweist, und so fort immer höher und höher bis zur absoluten Idee, so geschieht es auch mit den musikalischen Ideen [...]»¹²

Was bei Liszts Musikauffassung in jedem Falle stärker als bei Hegel, Brendel und Hanslick im Hintergrund steht, zeigt sich vor allem durch seine Musik selbst, die nämlich, wo sie von idealistischem Höher-Steigen künden mag, stets auch die Abgründe zum Ausdruck bringt, denen dieses sich entwinden möchte. Als religiöses Motiv ist dieses Bedürfnis in der abendländischen Kulturgeschichte früh präsent, unter anderem mit der Anrufung »De profundis clamavi ad te Domine« (Psalm 130, Vulgata: 129), die biblischen Ursprungs ist und von der sich auch Liszt inspirieren ließ, so in einem 1834/35 entstandenen und von Joseph Ács rekonstruierten Werk für Klavier und Orchester. Dessen Dramatik durch düstere Klangfarben, Dissonanzen und Seufzermotivik prägt auch von Beginn an das Vorspiel und manche Passagen der mit dem *Chor der Okeaniden* einsetzenden Chöre, die Liszt 1850 zu dem Versepos *Der entfesselte Prometheus* von Johann Gottfried Herder anlässlich der Feiern zur Enthüllung des Herder-Denkmal in Weimar komponierte und deren Harmonik wiederum manches anklingen lässt, was in dezidiert sakralen Werken Liszts wiederkehrt. Hier in diesem religiösen Motiv und dessen philosophischer Transformation kann man – wenn man will – zumindest auf Umwegen eine geistesgeschichtliche Gemeinsamkeit zwischen Herder, Hegel, Liszt und anderen ausmachen; und auch ohne philosophische Transformation blieb dieses Motiv – ausgehend von Leidenserfahrungen – weiterhin existenziell, etwa für Lili

Boulangers Vertonung jenes Psalms, ferner in dessen Umdichtung durch Stefan George, die wiederum von Alban Berg als nicht veröffentlichte Textinspiration zum letzten Satz seiner *Lyrischen Suite* für Streichquartett mitgedacht war.¹³

Im Text Herders, den Liszt für Chor, Orchester und Sprecher vertonte, scheinen zudem weitere Aspekte auf, die je nach Sichtweise als Abgründe empfunden werden mochten. So geht die Darstellung des Leidens von Prometheus, der von den Göttern – weil er die Menschen durch das Überbringen des Feuers dazu befähigte, sich von göttlicher Allmacht zu befreien – an eine Felsenklüft geschmiedet und einem Adler zur täglichen Pein ausgeliefert wurde, einher mit dem Vorwurf an Prometheus, dass die durch ihn zur Herrschaft über die Welt befähigten Menschen nun den Tieren besonders großes Leid antun:

Chor der Okeaniden

Weh' dir, Prometheus, weh'!
Gestört ist unsrer Meere heilige Ruh.
Ueber den Häuptern schweben sie uns
Auf trüglichem Bret, die kühnen Sterblichen. –
Weh'!

Weh' dir, weh'!
Wie der Wallfisch stürmen sie durch die Wogen hindurch,
Färben mit Blut das Meer und stürzen hinab
Leichname, vor denen die Okeanide bebt!
Weh' dir, Prometheus, weh'!¹⁴

Möglicherweise klingt hier eine Kritik am Walfang an, wie er anhand von Felszeichnungen für Südostasien und Skandinavien schon in Vorzeit und Antike belegt ist und in der Neuzeit von England, den Niederlanden sowie Norddeutschland aus verstärkt betrieben wurde.¹⁵ Gleichwohl diente Walfang auch hier zunächst der Existenzsicherung von Küstenbewohnern, als deren Nebenprodukt erst später der Aspekt eines kommerziellen Nutzens entstand; besonders dann auch von Nordamerika aus, wie es in dem berühmten Roman *Moby Dick* von Herman Melville erzählt wird.

Um aus dem Abgrund, in den er zur Strafe für seine Vermessenheit wider die göttliche Ordnung einstmals gebannt worden war, wieder aufsteigen zu dürfen, soll Prometheus daher nun lernen, mit seinen Fähigkeiten bedachtsam umzugehen – und die durch ihn nun über die Existenzsicherung hinaus zur Herrschaft über die

Welt befähigten Menschen sollen dies desgleichen tun; das ist der aufklärerische Anspruch von Herders *Versespos*. Ihn legt Richard Pohl in seiner Einführung zu dem 1877 beim Verlag von *C. F. Kahnt Nachfolger* veröffentlichten Textbuch *Chöre zu Herder's Entfesselter Prometheus – Musik von Franz Liszt* folgendermaßen aus:

Mit der Dichtung des »Entfesselten Prometheus« wollte Herder als Dramatiker keineswegs mit Aeschylos in die Schranken treten. Er beabsichtigte die Lösung eines geistreichen Problems im Sinne der Humanität, wie aus dem nachfolgenden Briefe an Gleim erhellt, welchen Herder, bei der ersten Veröffentlichung dieser Szenen (in der »Adrastea« St. VII. 1802) denselben als Erläuterung beigab.

Herder an Gleim.

»Ihrer Meinung, dass die harte Mythologie der Griechen aus den ältesten Zeiten, von uns nicht anders als milde und menschlich angewandt werden dürfe, war ich stets. Eine Probe davon sei die Beilage »Der entfesselte Prometheus«.[«]

[...]

Liszt hat diesen Szenen durch seine Composition einen erhöhten Reiz verliehen, und sie einer neuen Generation hierdurch um so eindringlicher in's Gedächtnis gerufen. Ueber die specielle Veranlassung giebt uns das »Vorwort« Aufschluss, womit er die Partitur seiner symphonischen Dichtung »Prometheus« begleitete[:] [...]

»Unter seinen [Herders] Cantaten und Gedichten in dramatischer Form wählten wir den entfesselten Prometheus, – eines seiner Werke dieser Gattung, aus welchem am reinsten die Lauterkeit und der Seelenadel dieses Mannes hervorleuchtet, welchen man den Apostel der Humanität nannte – um die lyrischen Partien daraus in Musik zu setzen, zu welchem Zweck sie ursprünglich gedichtet waren. [«]¹⁶

Man kann dies alles naiv finden; oder aber man respektiert zumindest im *Chor der Okeaniden* eine Bedachtsamkeit, die vielen modernen Gesellschaften heutzutage abgeht, weil sie über die Folgen einer einseitig materiell und ausufernd nutzenorientiert ausgelegten Lebensführung auf Kosten der Tiere und der übrigen Natur gar nicht mehr nachdenken, obwohl einer der ursprünglichen Beweggründe – nämlich Existenzsicherung sowie die Linderung von Leiden – gar nicht mehr in dem sel-

ben Maße wie noch in Vorzeit und Antike wie auch im 17., 18. und 19. Jahrhundert drückt.

Der Umgang mit Leiden ist ein nicht zu unterschätzendes Motiv idealistischer Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts, wiewohl sie selten ausdrücklich davon spricht. Die Sensibilität für Musik als Ausdruck von Leiden – aber auch von Mitleiden – ist ebenso ein wichtiger Beweggrund für die Philosophie Adornos. Er sieht in der kompositorischen Entwicklung der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts hin zur Dodekaphonie eine Konsequenz der Emanzipation des Geistes im Sinne Hegels. Adorno zufolge sind es die Qualitäten bestimmten Ausdrucksgehalts von herkömmlichem musikalischem Material, deren Neutralisierung im Zuge der Dodekaphonie auf ein Frei-Werden des Geistes hindeute, welcher sich an keine jener überkommenen Materialkonventionen und Materialgehalte als Ausdruck spezifischer Welterfahrung mehr gebunden fühle.¹⁷ Allerdings beurteilt Adorno dies negativ, weil er hiermit einen Verlust an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten einhergehen sieht. Zudem bekunden viele seiner Schriften eine radikale – zumindest radikal formulierte – Abkehr von jeglichem idealistischem Glauben an eine Leidensüberwindung durch ein

Johann Gottfried Herder (1744-1803),
Gemälde von Anton Graff, 1785.



Aufstiegsmodell im Blick auf menschliche Entwicklung. Nach den Totalitarismuserfahrungen des 20. Jahrhunderts mochte er allenfalls noch an eine versöhnungsunwillige oder versöhnungsunfähige Dialektik glauben. Ihr widmete er sein Spätwerk *Negative Dialektik*.

Wollte man – um die Erörterung abzukürzen – nun den Schluss ziehen, dass sich offenbar aus Hegels Philosophie jede dieser Positionen, die einander zum Teil widersprachen, herausziehen konnte, was sie wollte, dann hätte diese Erörterung nur ein weiteres Mal ein Ergebnis gezeitigt, mit welchem sich geisteswissenschaftliche Einfluss- und Rezeptionsgeschichtsschreibung in analogen Fällen schon oftmals zufrieden gegeben hat.

Demgegenüber wäre zu erörtern, wie sich diese geisteswissenschaftlichen Strömungen zu den zeitgleichen naturwissenschaftlichen Strömungen verhielten. Denn während Hegels Philosophie auch im Musikschritftum des 19. Jahrhunderts durchaus eine beträchtliche Rolle

spielte, bereitete sich unter anderem in einer darwinistischen Auslegung der Naturwissenschaften dasjenige vor, was man dann im Rückblick auf die Geschichte des Denkens in der Moderne insgesamt als den ›Zusammenbruch des Hegelianismus‹ genannt hat. Doch während dieser Zusammenbruch bei näherem Hinsehen vorrangig nur die weitere Geltung von Hegels Philosophie in den Naturwissenschaften betraf, welche dieser Philosophie genaugenommen schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht besonders nahe gestanden hatten, blieb Hegels Philosophie in anderen Strömungen des Denkens in der Moderne bis hinein ins 20. Jahrhundert weiterhin von großer Bedeutung, etwa in der Musikphilosophie oder in der Anthroposophie. Und ein sich philosophiegeschichtlich erweiternder Horizont des Denkens suchte nach Analogien zwischen Hegels Philosophie und früheren Geisteshaltungen, bis zurück zu Platon oder zur Gnosis.

-
- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen zur Ästhetik, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin u. Weimar o. J., Bd. 2, S. 16 f., zit. nach Albrecht v. Massow, Artikel *Absolute Musik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 22. Auslieferung, Stuttgart 1994, S. 9b.
 - 2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen zur Ästhetik, a.a.O., S. 260, zit. nach Albrecht v. Massow, Artikel *Absolute Musik*, a.a.O., S. 9b f.
 - 3 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland – Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Zürich 1991, S. 476.
 - 4 Ebenda, S. 475.
 - 5 *Franz Liszt's Briefe*, hg. von La Mara (Ida Marie Lipius), Bd. 2: *Von Rom bis an's Ende*, Leipzig 1893, 287. Brief.
 - 6 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, S. 104, zit. nach Albrecht v. Massow, Artikel *Absolute Musik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 22. Auslieferung, Stuttgart 1994, S. 8b.
 - 7 Eduard Hanslick über den Schluss eines Adagios, *Vom Musikalisch-Schönen*, a.a. O., S. 15, zit. nach Albrecht v. Massow, Artikel *Absolute Musik*, a.a.O., S. 12b.
 - 8 Franz Brendel, *Liszt's symphonische Dichtungen*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 49, 1858, S. 135b, zit. nach Albrecht v. Massow, Artikel *Programmusik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 21. Auslieferung, Stuttgart 1993, S. 11a.
 - 9 Franz Liszt, *Berlioz und seine »Harold-Symphonie«* (1855), in: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, Bd. 4, hg. von Lina Ramann, Leipzig 1882, S. 29; zu Liszts Hegel-Rezeption vgl. ferner Rafael Köhler, *Natur und Geist – Energetische Form in der Musiktheorie* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 37), hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 114 u. passim.
 - 10 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 96.
 - 11 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 32.
 - 12 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 15.
 - 13 Ausführlicher hierzu Albrecht v. Massow, *Das Wissen der unterschätzten Kunst*, Köln u. a. 2024, Kapitel *Geschlechterperspektive*, Unterkapitel *Alban Bergs Lyrische Suite*.
 - 14 Richard Pohl (Hg.), *Franz Liszt. Chöre zu Herder's »Entfesseltem Prometheus«*, Leipzig 1877, S. 11.
 - 15 Wikipedia-Artikel *Walfang*, Online-Publikation, abgerufen am 6.5.2025.
 - 16 Richard Pohl, *Franz Liszt. Chöre zu Herder's »Entfesseltem Prometheus«*, a. a. O., S. 3 ff.; Eigennamen sowie einige andere Wörter sind bei Pohl gesperrt hervorgehoben.
 - 17 Vgl. hierzu Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 12), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1975, S. 21 f., 28 u. 76.



Franz Liszt: Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel ›Almira‹ von Händel – Ein Blick auf Werk und Autograph

Miriam Wienzl, Weimar

1. Einleitung

Die *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel ›Almira‹ von Händel* kann zeitlich eindeutig dem Spätwerk Franz Liszts zugeordnet werden. Das Werk für Solo-Klavier entstand in den Jahren 1879/1880,¹ also nur wenige Jahre vor Liszts Tod 1886 in Bayreuth. Ein Autograph Liszts dieses Stückes befindet sich heute im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar,² zudem ist ein Klavierauszug von Händels Oper *Almira* bekannt, der Franz Liszt gehörte und in dem sich eine eigenhändige Eintragung befindet. Da es jedoch keine weiteren bekannten Autographe gibt, ist die sich in Weimar befindende Quelle von sehr hoher Bedeutung. Die Transkription der Tänze Händels ist bis heute ein eher unbedeutendes Stück, auch für die meisten Musikschafter und -interessierten. Es wird oft nicht nur als Transkription der Tänze Händels gesehen, sondern entfernt sich so deutlich vom Original, dass die eigentliche Bearbeitung meist sogar als eigenständige Komposition Liszts gilt.

2. Hintergründe und Beziehungen

2.1 Liszt, Alte Musik und seine Transkriptionen

Das Stück ist eines der futuristischeren Werke Liszts und seine einzige kompositorische Auseinandersetzung mit dem Barock in den letzten zwölf Jahren seines Lebens.³ Seine letzte barocke Transkription vor *Almira* war die *Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542* von Bach

im Jahr 1867. Hier folgte Liszt fast genau dem Original.⁴ Besonders bekannt unter Liszts barocken Transkriptionen sind seine Klavierübertragungen von Bachs Orgelpräludien und Fugen,⁵ die sowohl repräsentativ für sein Schaffen in diesem Bereich als auch für seine Beziehungen zu Bach sind.

Auch Franz Liszts *Variationen über den Basso continuo aus der Kantate ›Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen‹ von Johann Sebastian Bach* können als eine Hommage an Bach verstanden werden.⁶ Die Aufführung unbekannter Musik war bei Liszt also keine Seltenheit. Ferner stellte er auch »gekürzte Transkriptionen der in Paris bereits vergessenen Schubert-Lieder und Beethoven-Symphonien [vor]«. ⁷ Sein Ziel war es, die Musik großer Komponisten einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Für die zahlreichen Transkriptionen wurde Liszt jedoch auf ästhetischer Ebene auch kritisiert.⁸ Der Vorwurf lautete, Liszt »habe keine eigenen Ideen gehabt und könne überdies zwischen hoch und niedrig nicht unterscheiden«. ⁹ Tatsächlich transkribierte Liszt auch Einfaches, Unterhaltsames, wie das *Spanische Ständchen* und hatte wenig Berührungängste.¹⁰ Franz Liszt schuf somit nicht nur Neues und setzte sich dafür ein, sondern hatte auf die gleiche Art und Weise auch Verständnis für Alte Musik.¹¹

2.2 Liszt und Händel

Auf den ersten Blick spielte Georg Friedrich Händel in Liszts Konzertrepertoire eigentlich keine große Rolle,¹² jedoch »[fesselten ihn] die Klarheit und Erhabenheit der Händelschen Töne [...] sein ganzes Leben.« ¹³ Das Reper-



Summary

Franz Liszt's *Sarabande and Chaconne from Handel's Almira* – a look at work and autograph

Franz Liszt's *Sarabande and Chaconne from Handel's Almira* (1879/80) represents one of the composer's rare late encounters with Baroque music. Written just a few years before Liszt's death, this piece is far more than a simple transcription. It is often viewed as an original composition, as Liszt deviates considerably from Handel's dances. The essay examines the historical and musical dimensions of this piece. It situates the composition within Liszt's background in transcriptions and adaptations and explores his connection with Handel and his opera *Almira* as well as the role of Liszt's pupil Walter Bache to whom the work was dedicated.

Particular attention is given to the autograph preserved in the Goethe- und Schiller-Archive (GSA) in Weimar,

which reveals Liszt's creative process through numerous revisions, insertions and color-coded annotations. A close reading of form and harmony demonstrates how Liszt reshapes Handel's Baroque dances: four variations of the *Sarabande* and three of the *Chaconne* culminate in a grand finale, where both themes merge in G major. The work reflects the virtuosity, complexity and drama in Liszt's late piano style.

By revisiting this score, the article not only enriches our understanding of Liszt's engagement with tradition and innovation but also invites us to hear in his *Almira* variations a conscious study and further development of Baroque forms, which seems like a dialogue across centuries.

toire, das er während seiner Virtuosenjahre spielte, lässt bereits sein Verhältnis zur Musik Händels erahnen. Es zeigt die große Wertschätzung, die Liszt Händels Kompositionen entgegengebracht haben muss, denn insbesondere Händels Fugen waren fester Bestandteil der Programme des reisenden und angesehenen Klaviervirtuosen. Nicht nur als Pianist, sondern auch als Dirigent führte Liszt Werke Händels auf. So schlug er unter anderem für die Einweihungsfeierlichkeiten des Herder-Denkmal in Weimar im Jahr 1850 Händels *Messias* vor, nicht zuletzt, weil der Text von Herder selbst aus dem Englischen übersetzt worden war. Die Aufführung musste aus organisatorischen Gründen zwar verschoben werden, fand aber schließlich am 1. Oktober desselben Jahres statt. Liszt kannte wahrscheinlich nicht nur den *Messias* auswendig, sondern auch viele andere Werke Händels sehr genau, vor allem die Mehrzahl der Oratorien.¹⁴ Generell war Händel im 19. Jahrhundert wenig populär, doch in Liszts Konzerten waren seine Werke trotzdem zu hören, besonders in privatem Rahmen, aber auch in seinen »historischen Konzerten« in Rom wurden sie häufig gespielt.¹⁵ Dennoch betrachtete Liszt Händels Œuvre nicht als das bedeutendste, sondern sah in Bach den noch größeren Komponisten. So schrieb er in einem Brief an Justizrat Dr. Gille in Jena aus Rom: »Übrigens bei aller Verehrung für Händel lässt meine Vorliebe für Bach nicht nach, und wenn ich mich sattsam an Händels Dreiklängen erbaut habe, drängt es mich nach den kostbaren Dissonanzen der Passion, der H moll-Messe und anderer Bach'schen polyphonen Speisereien.«¹⁶ Auch in

Liszts Konzerten als Pianist und Dirigent sowie in seinem Musikschrifttum lässt sich seine Präferenz Bachs über Händel deutlich erkennen.¹⁷

2.3 Liszt und Almira

Spannend ist nicht nur Liszts Verhältnis zu dem Komponisten Händel, sondern auch dem Originalwerk Händels, also der Grundlage des Klavierstückes, den Variationen über die Tänze. *Almira* wurde 1879 in Leipzig wiederaufgenommen. Während ihm die Darbietung aufgrund der Berichterstattung der Allgemeinen musikalischen Zeitung im Juli/August desselben Jahres wohl kaum entgangen sein kann,¹⁸ war er 1879 tatsächlich auch selbst in Leipzig.¹⁹

Zudem erschien im Sommer auch Johann Nepomuk Fuchs' Klavierauszug. Liszt besaß selbst ein Exemplar davon und entnahm diesem vermutlich auch die Thematik der Variationen. Auch andere Komponisten ließen sich von *Almira*, insbesondere der *Sarabande*, inspirieren.²⁰

2.4 Liszt und Bache

Auf der Titelseite des Autographs schrieb Liszt: »Freundschaftlich gewidmet Walter Bache in London«. Gemeint ist sein Schüler Walter Bache, den er in Rom unterrichtete.²¹

Bache studierte von 1858 bis 1861 am Leipziger Konservatorium,²² wo er zwar ein durchaus beliebter Student war, dem es jedoch oft an Fokus und Konzentration gefehlt haben soll. Im September 1861 reiste er nach Italien, unter anderem nach Florenz, wo er Madame Laussot, eine ehe-

malige Schülerin Franz Liszts, traf, die vorschlug, Bache solle auch nach Rom reisen, um dort Unterricht bei Liszt zu nehmen. Das tat Bache und reiste erst 1865 zurück nach London. Der Pianist schloss sein Studium nie ab, aber setzte seinen Unterricht bei Liszt fort, indem er viele Reisen nach Weimar zu dessen Meisterkursen unternahm. Den letzten Kurs besuchte Bache im Jahr 1885.²³

In London trat er insbesondere als Orchesterleiter erfolgreich für die Verbreitung von Liszts Werken ein.²⁴ Liszt schätzte Bache als Freund, insbesondere für seine Loyalität. So schrieb er an Bache selbst einmal: »Es steht deutlich hundertmal geschrieben, dass ich nicht komponieren kann; ohne dagegen ungeziemend zu protestieren, schreibe ich ruhig weiter fort und schätze um desto mehr die Beharrlichkeit einiger meiner Freunde, insbesondere Walter Bache, für seine langjährige vierzehnmal vierzehn bewährte Herzhaftigkeit.«²⁵ Jedoch war Walter Bache nicht nur Schüler und Freund von Liszt, sondern dieser wertschätzte Bache auch als Pianisten, vor allem als Liszt in hohem Alter seine Stücke selbst nicht mehr gut spielen konnte. Vor einer geplanten Reise nach London schrieb er an Bache: »Es scheint beabsichtigt in London, mich an's Clavier zu schieben. Öffentlich kann ich mir dies nicht gefallen lassen, weil meine 75jährigen alten Finger

nicht mehr dazu passen, und Bülow, Saint-Saëns, Rubinstein und Sie, lieber Bache, meine Compositionen viel besser spielen, als meine verkommene Wenigkeit.«²⁶

In Baches Wohnort und Wirkungsstätte London, in die er nach seiner Zeit in Rom zurückkehrte, war Händel sehr hoch angesehen, jedoch war Almira dort zuvor noch nie aufgeführt worden.²⁷

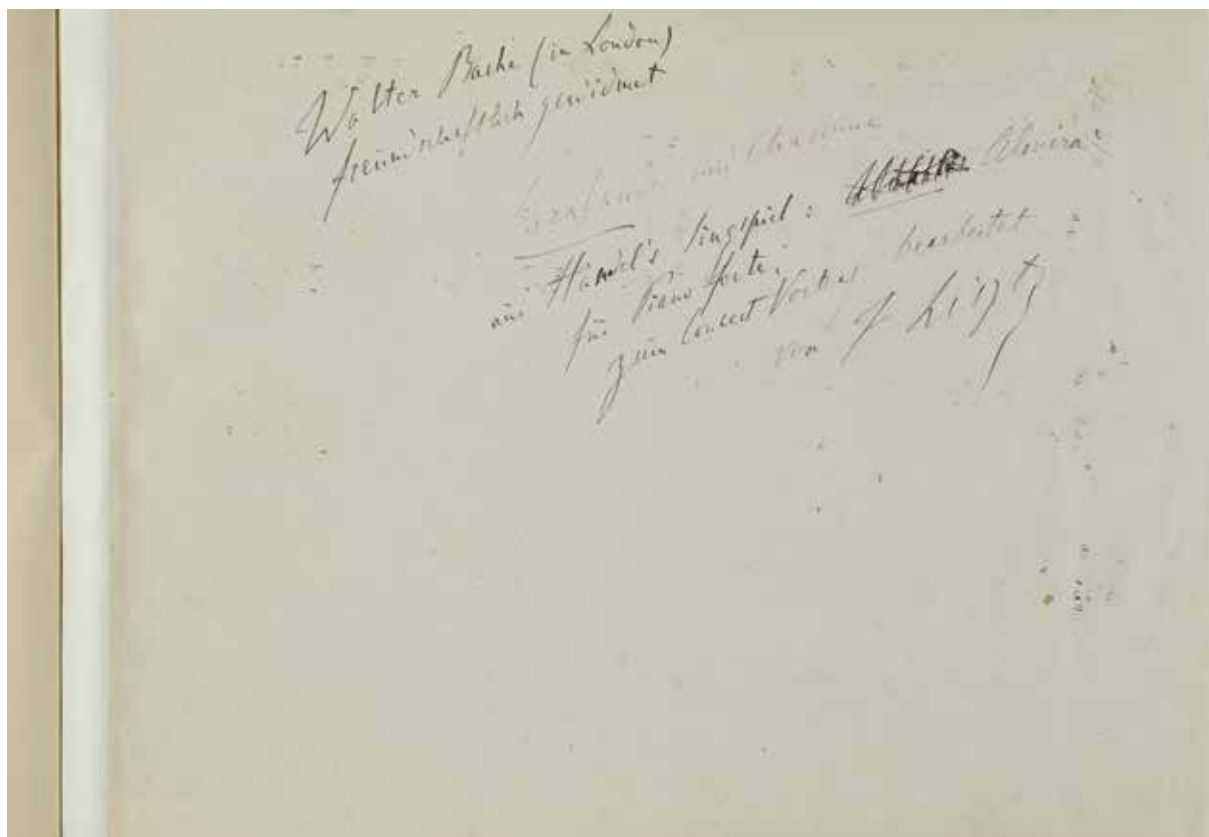
In einem Brief an Olga von Meyendorff am 26. Dezember 1879 erwähnt Liszt die Fertigstellung der Transkription, neben zwei weiteren (Tschaikowskys *Polonaise* und Dargomyzhskys *Tic-tac Tarantelle*) und fügt hinzu »which I had promised«.²⁸ Es ist also davon auszugehen, dass er die Komposition Bache nicht nur gewidmet und versprochen hat, sondern dieser ihn wahrscheinlich sogar darum gebeten hatte.

3. Händels Almira und die Tänze

3.1 Händels Oper Almira

Almira beziehungsweise *Almira, Königin von Castilien* war Händels erste Oper, die er im Herbst und Winter 1704 schrieb. Im Händel-Werkverzeichnis (HWV) trägt sie die Nummer 1.²⁹ Die Uraufführung folgte 1705.³⁰

Händel's Singspiel Almira für Pianoforte, GSA 60 I 87, Seite 9.



Das Werk war als *Sing-Spiel* angekündigt worden und auch im Erstdruck so bezeichnet, was eine gewisse Irritation hervorruft, denn es enthält keine gesprochenen Dialoge.³¹

Ursprünglich sollte ein gleichnamiges Sing-Spiel von Reinhard Keiser aufgeführt werden. Dieser war Kapellmeister und einer der beiden Direktoren am Theater am Gänsemarkt in Hamburg,³² wo die Uraufführung stattfand.³³ Keiser war in Hamburg sehr hoch angesehen und seine Aufführungen deshalb immer gut besucht. Zu dieser Zeit spielte Händel unter seiner Leitung Violine und Cembalo im Orchester. 1704 musste Keiser vor seinen Gläubigern fliehen und so wurde Händel mit der Vertonung des Librettos von *Almira* beauftragt.³⁴ Das Libretto stammte von Friedrich Christian Feustking.³⁵ Händel war dabei gerade einmal 19 Jahre alt, doch Keiser hat es ihm wohl kaum übel genommen, denn er leitete im darauffolgenden Jahr selbst die Premiere.³⁶

Händels erste Oper war ein großer Erfolg und Neuinszenierungen in Hamburg folgten unter anderem in den Jahren 1878 und 1905.³⁷ Der zu diesem Zeitpunkt noch sehr unerfahrene Händel ließ sich insbesondere von Keiser und Johann Mattheson inspirieren.³⁸

Die Oper vereint sowohl Drama als auch Komik, denn Missverständnisse und Enttäuschungen sind unvermeidlich. Es geht um Liebe, Macht und Eifersucht, die in typisch barocker Manier, im Sinne gesellschaftlicher Regeln und Konventionen sowie in Übereinstimmung der Gefühle aufgelöst wird.³⁹

3.2 Sarabande und Chaconne im Originalwerk

Händels Oper *Almira* besteht aus einer Ouvertüre und 74 weiteren Musikstücken.⁴⁰ Musikalisch prägen insbesondere französische Tanzsätze das Werk,⁴¹ wie die Chaconne und Sarabande, die sich Liszt als Vorlage für sein Klavierstück nahm.

Die Chaconne ist ein Satz, der oft am Ende eines Aktes zu finden ist. Im Barock war sie eine gängige Variationsform. Dabei steht das Thema, das die Grundlage für die Variationen bildet, meist in einem Dreiertakt, in der Form eines ostinaten Basses. Anders als bei der Passacaglia darf das Thema jedoch auch verändert werden und in anderen Stimmen vorkommen. Ursprünglich war die Chaconne ein noch viel schnellerer und lebendigerer Tanz, der aus dem spanisch besetzten Lateinamerika nach Europa kam.⁴² Auch in Händels *Almira* ist die Cha-

Händel's Singspiel *Almira* für Pianoforte, GSA 60 I 87, Seite 11.



conne ein Variationssatz, zu dem die spanischen Damen und Herren tanzen.⁴³ Ebenso rein instrumental, scheint die Sarabande zunächst wie ein unscheinbares Zwischenspiel.⁴⁴ Heute sind die Rhythmik, Harmonik und Melodie als »Lascia la spina« aus »Il trionfo del tempo« beziehungsweise »Lascia ch'io pianga« aus »Rinaldo« sehr bekannt.⁴⁵

Die Sarabande ist vor allem in Suiten und älteren Opern erhalten und steht ebenso wie die Chaconne stets in einem Tripeltakt. Sie ist meist in zwei Teile gegliedert und zeichnet sich durch ihren ernsthaften und gravitätischen Charakter aus.⁴⁶ Auch Händels Sarabande überzeugt mit melodischer Eleganz.

3.3 Händel in London

Georg Friedrich Händel wurde 1685 in Halle geboren. Im Jahr 1703 zog er nach Hamburg, bevor er 1710 nach Italien reiste, wo er unter anderem in Rom, Venedig und Florenz verweilte. Anschließend kehrte er nach Deutschland zurück und legte einen strategischen Zwischenstopp am Hof des Kurfürsten von Hannover ein, für den er fortan arbeitete. Der Kurfürst war nach dem bereits erwarteten Tod der englischen Königin als ihr Nachfolger vorgesehen.

Noch im Jahr 1710 reiste Händel nach London und nahm sich 1712 erneut Urlaub für einen weiteren Aufenthalt in London, von dem er jedoch nicht mehr nach Hannover zurückkehrt. In England komponierte er zahlreiche Opern, schrieb aber auch Werke mit englischen Texten, darunter Oden und Anthems. Zudem arbeitete er als Musiklehrer, insbesondere für die drei Prinzessinnen, wobei er diese Rolle nicht liebte. Er genoss ein sehr hohes Ansehen und führte ein durchaus glänzendes Leben mit gutem Verdienst.⁴⁷ Nachdem Händel also im Herbst 1712 übersiedelte, bestätigte der König am 20. Februar 1727 seinen Antrag auf die englische Staatsbürgerschaft.⁴⁸

Insbesondere sein *Messias* wird in England gefeiert.⁴⁹ Auch mit seinen Opern, Händel verfasste insgesamt 42, machte er sich in London einen Namen.⁵⁰

4. Veröffentlichung, Aufführung und Resonanzen

Kompositorisch sind die Klaviervariationen der *Sarabande und Chaconne aus Almira* Liszts einzige Auseinandersetzung mit Händel. Zu Lebzeiten gab es nur wenige Aufführungen der Bearbeitung.⁵¹ Erst im Mai 1883 wurde das Stück von Alfred Reisenauer in Leipzig uraufgeführt und

einige Monate später von Bache selbst in London gespielt.⁵² Ursprünglich gedachte er, es zu Liszts Geburtstag zu spielen, doch es kam erst etwas später dazu.⁵³

Das Klavierstück erschien im Jahr 1880 in Leipzig, Verleger war Friedrich Kistner.⁵⁴ Im Raabe-Verzeichnis trägt es die Nummer [RV] 25 und Searle beziffert es als S 181.

Die Erstausgabe ist heute sehr selten.⁵⁵ Erhaltene Exemplare befinden sich beispielsweise in der Liszt-Stiftung in Budapest und in der Bibliothek der Universität Bern.

Die Reaktion der Presse zu Liszts Variationen-Zyklus war durchweg ablehnend. Im Musikalischen Wochenblatt wird das Stück als »mehr entbehrlich als notwendig«⁵⁶ bezeichnet. Auch heute erhält die Klavierbearbeitung in der Konzertlandschaft wenig Beachtung.⁵⁷ Die Pianistin Mariam Batsashvili, aber auch Leslie Howard gehören zu den wenigen, die Liszts Sarabande und Chaconne in den letzten Jahren einspielten.

5. Das Autograph

Das Autograph mit der Signatur GSA 60/I 87 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar) hat einen Umfang von 7 Blatt und ist ein wahrscheinlich nachträglich gebundenes Buch mit einem dazugehörigen Schubert, der jedoch mittlerweile nicht mehr genutzt wird, um ihn nicht weiter zu beschädigen.

Ursprünglich waren es Einzelblätter, die chronologisch geheftet wurden. Das Autograph wurde nicht nur eigenhändig von Liszt verfasst, sondern enthält auch eine eigenhändige Widmung in schwarzer Tinte. Im gesamten Autograph nutzt Liszt schwarze und rote Tinte sowie roten, hellblauen und dunkelblauen Stift. Neben der Widmung schreibt Liszt auf derselben Seite auch den Titel *Sarabande und Chaconne aus Händels Singspiel: Almira* (einmal wurde Almira durchgestrichen und neu geschrieben, vermutlich verschrieb er sich bei dem Wort »Almira«) *für Pianoforte, zum Concertvortrag bearbeitet von F. Liszt*. Er schreibt sowohl Tempoangaben (zum Beispiel auf Blatt 11 *Andante*), Fingersätze und Pedalangaben als auch Dynamikangaben und Phrasenbögen. Das Autograph befindet sich in einem guten Zustand, es wurde restauriert und weist lediglich einige Schatten und ölhaltige Flecken auf. Liszt verwendet zwei verschiedene Arten von Papier: ein etwas helleres und ein dunkleres, bläuliches Papier, das er insbesondere für Veränderungen und Ergänzungen nutzt. Auf dem gelblichen Papier lässt sich mehrmals der Stempel von Breitkopf und Härtel erkennen.⁵⁸

In roter Farbe notiert Franz Liszt vor allem Angaben zur Dynamik, Phrasierungen, Tempo, Pedal- und Fingersätzen sowie weitere Vortragsbezeichnungen, wie beispielsweise *con fuoco* auf Blatt 3r. Stellenweise ergänzt beziehungsweise verbessert er Stellen ebenso in roter Tinte. An mehreren Stellen wurde etwas rasiert, zum Beispiel auf Seite 7/Blatt 5r.

Liszs eigenhändig nummerierte Seite 5 ist fast völlig durchgestrichen und die Stelle wurde dann sehr ähnlich neu notiert. Die ersten sechs durchgestrichenen Takte beispielsweise übernimmt er komplett in die neue, endgültige Fassung und auch die weiteren Takte bleiben fast gleich. Lediglich einzelne Takte mit verschiedenen Läufen fügt er ein. Auch das Ende der Phrase lässt Liszt gleich. Die musikalische Idee behält er somit bei, überarbeitet und verbessert den Teil ausschließlich.

Die neuen Takte notiert Liszt auf anderem Papier, das als nächstes Blatt in die Heftung eingefügt wurde. Er schreibt auf Seite 5 »Weiter pag 5 Bis« und auf dem eingefügten Blatt korrespondierend »5 Bis«. »Pag« heißt hierbei Seite (aus dem Französischen: fr. *page* = dt. »Seite«)⁵⁹ und »Bis« sagt aus, dass es sich um eine eingefügte beziehungsweise beigelegte Seite handelt.

Auf Blatt 5v notiert Liszt in Dunkelblau sechs Takte, die auf Seite 7 eingefügt werden sollen. Auf Seite 8 findet man eine Tektur in der letzten Zeile.

Auf derselben Seite fügt Liszt nachträglich in den ersten beiden Zeilen je zwei Takte hinzu, die er am Anfang der entsprechenden Zeile notiert. Zudem kennzeichnet er, dass auf der Seite etwas weiter im Notentext vier weitere Takte fehlen, die ebenso im Nachhinein auf Seite 10, der letzten beigelegten Seite, aufgeschrieben wurden.⁶⁰

Auffällig ist, dass Liszt vor allem an den Übergängen und Nahtstellen Korrekturen vornimmt, zum Beispiel am Übergang der dritten Variation zur vierten Variation der Sarabande. Dies ist die Stelle auf Seite 5, die auf Seite 5 Bis verbessert wurde. Hierbei wird der 21-taktige Passus durch eine 24-taktige Variante ersetzt.⁶¹

Ferner ist festzustellen, dass Liszt in der Einleitung zur Sarabande (Takte 1 bis 4) die Artikulation in den Händen sowie den Einsatz des Pedals sehr genau kennzeichnet, dies aber weder mit den Anfangstakten der eigentlichen Sarabande noch mit den Akkorden ab Takt 13 übereinstimmen. »Der Kontrast von drei Artikulationsformen für thematisch verwandte Passagen ist sehr typisch Händel.«⁶²

6. Form, Harmonik und Verarbeitung des Originals

Peter Raabe kommentiert Liszs eigenhändige Angaben »Zum Concertvortrag bearbeitet« auf dem Titelblatt des Autographs mit »sagt zu wenig; von Händel sind nur die Themen, über die L. Variationen geschrieben hat.«⁶³ Da sich Franz Liszt erheblich von Händels originaler Sarabande und Chaconne entfernt, wird seine angekündigte Umarbeitung zweier Tanzsätze aus Almira meist als eigene Komposition verstanden.⁶⁴

Obwohl Liszs Wahl der beiden konträren Tänze zunächst verwunderlich erscheint, gehören sie gerade wegen ihrer Gegensätzlichkeit eindeutig zusammen.⁶⁵

Liszt verarbeitet die beiden Sätze in anderer Reihenfolge, als sie Händel in seine Oper komponiert. Er beginnt mit der Sarabande, die viermal variiert wird, setzt fort mit der Chaconne, der drei Variationen folgen, und lässt beide Tänze im Schlussteil aufeinandertreffen. Hierbei wendet sich die Sarabande von Moll nach Dur.⁶⁶

Liszs Tonsprache ist »verhalten«⁶⁷ und deutlich ruhiger als sein Klavierstil aus seinen Virtuosenjahren, die der Komponist zweifellos hinter sich gelassen hat. Entgegen seinen früheren Klavierkompositionen zeichnet sich dieser Satz durch eine Auflockerung aus. Sowohl in der Harmonik als auch in der Melodik lassen sich, unter Berücksichtigung des Händelschen Themas, charakteristische Elemente des Spätstils erkennen.⁶⁸ Hierzu zählen beispielsweise »der Einschub deklamatorischer Elemente in die Melodik oder die Vorbereitung und Einführung des Chaconne-Themas durch aus der Tiefe aufsteigende Unisono-Gänge u. a.«⁶⁹

Auch jegliche Bezüge zur Handlung fehlen in Liszs Klavierstück. Stattdessen schafft er neue Bezüge, indem er bereits in den ersten vier Takten das musikalische Geschehen in seine Gegenwart setzt und festigt. Erst im Anschluss beginnt Liszt mit Händels Sarabande.⁷⁰

Zunächst verwendet Liszt als Thema die Sarabande in der schlichten Harmonisierung Händels in g-Moll. In den Variationen wird die einfache Struktur aufgelöst und das Thema durch »dunkle Basslinien, fließende Begleitungen [und] virtuose Verzierungen«⁷¹ verändert. In der ersten Variation finden sich besonders viele Achtelumspielungen, die das Thema, das vor allem in der Bassstimme, aber auch in der Diskantstimme auftritt, schmücken.⁷² Liszt bleibt auch in der zweiten Variation in g-Moll,⁷³ verändert jedoch den Charakter und fügt unter anderem Triller ein.⁷⁴ Tempo und Dynamik steigern sich, Liszt schreibt *un poco piu mosso, con fuoco*.⁷⁵ In Ges-Dur folgt im Anschluss die dritte Vari-

ation, »die in ihrem *religioso*-Charakter an entsprechende Stellen der h-Moll-Sonate erinnert.«⁷⁶ Harmonisch entfernt sich Liszt hier besonders weit vom Original.⁷⁷ Nach der vierten und letzten Variation der Sarabande, die einen eher lyrischen Charakter mit Achtelbewegungen in h-Moll aufweisen, folgt schließlich die Chaconne, die ebenso wie ihre Variationen in g-Moll ist.⁷⁸ Der Wechsel zur lebhaften Chaconne sticht deutlich heraus, denn auf fließende Achteln folgt ein prägnanter Stakkato-Rhythmus.⁷⁹ In den Variationen des zweiten Tanzsatzes führt Liszt »in rascher Folge von choralhafter Strenge über ein klassisch elegantes Zwischenspiel in scherzhafte Stakkatowechsel.«⁸⁰ Im Finale (*Grandioso trionfante*) werden zunächst die ersten 16 Takte der Sarabande wiederaufgenommen, bevor nun auch die Chaconne erneut verarbeitet wird und die beiden Sätze sich begegnen, in G-Dur vereint und zum Schluss geführt werden.⁸¹ Der Schlussteil wird manchmal auch als Variation der Chaconne gesehen, die die Sarabande lediglich mitaufnimmt.⁸² Die Verarbeitung, insbesondere im großen Finale, erfolgt in groß angelegten pianistischen Gesten.⁸³ Insgesamt werden im Laufe des Stücks beide Tänze rhythmisch deformiert, während Liszt eine romantisierende Klangdichte beibehält, mit vielen figurativen Elementen, insbesondere auch durch die bereits beschrie-

benen nachträglich im Autograph hinzugefügten Läufe, sodass am Ende nur noch die Tonrepetition aus der Sarabande und die Tonleiter aus der Chaconne übrigbleiben.⁸⁴ »So verlieren die Teile wohl nach und nach ihr äußerliches Profil, nicht aber ihre expressive Wirksamkeit, ein heikler, nichtsdestotrotz spannender Balanceakt.«⁸⁵ Die ungleiche Verteilung der Variation (vier der Sarabande, dann drei der Chaconne) frustrierte Wissenschaftler und Herausgeber, die sich deshalb meist an Kürzungen versuchten.⁸⁶ Der Vorschlag, der bis heute weit verbreitet ist, lautet, statt die vierte Variation zu spielen, direkt zur Chaconne zu springen.⁸⁷

Liszt holt Händels Musik in seine Zeit. Von g-Moll geht er über Ges-Dur zu h-Moll, wobei Ges als Zwischendominante zu h verstanden werden kann und somit alles eine Einheit bildet. Nach der Chaconne in g-Moll folgt der Schlussteil in G-Dur. Bereits in seinem Exemplar des Klavierauszugs von J.N. Fuchs schrieb Liszt am Ende der Sarabande »nach Ges dur«,⁸⁸ wodurch vermutet werden kann, dass dieser Vermerk bereits seine frühe Intention dieses Tonartwechsels beweist. Wieso Liszt sich für Ges-Dur entschied, obwohl er eher selten Stücke in dieser Tonart komponierte,⁸⁹ kann nur vermutet werden, möglicherweise assoziierte er damit bestimmte Charakteristiken, ähnlich wie Berlioz es tat, der

Händel's Singspiel Almira für Pianoforte, GSA 60 I 87, Seite 15.



schrrieb, Ges-Dur sei sehr schwer und somit weniger glänzend und zärtlicher (als Fis-Dur).⁹⁰

In seiner *Sarabande und Chaconne* holt Liszt Händels Musik in seine Zeit und spielt geradezu mit dem Original.⁹¹ Zwar bleibt Händels Vorlage respektiert, jedoch ergänzt Liszt romantische Harmonien sowie dynamische Kontraste. Er verfeinert die Struktur und passt das Stück dem Klavier an. So gewinnen die Tänze auch an Virtuosität und Dramatik.

7. Fazit

Nicht nur zeitlich ist Liszts *Sarabande und Chaconne aus Almira* seinem Spätwerk zuzuordnen, sondern insbesondere die musikalische Betrachtung des Stückes bestätigt diese Zuweisung.

Unter seinen späten Werken findet man vor allem kürzere Stücke, von denen besonders viele für Klavier solo komponiert wurden. Durch ihren »unharmonischen Charakter und ihre Atonalität [sind sie bereits] Wegbereiter der Moderne.«⁹²

Jedoch geht es in Liszts späten Klavierstücken keineswegs nur darum, musikalische Formen oder Tonalität aufzu-

lösen oder zu verlassen, sondern beides wird sehr bewusst negiert und weiterentwickelt. Seine Musik enthält zudem vermehrt reflektierte Elemente. Auch technische Aspekte treten hervor. Liszts Modernität zeigt sich ferner darin, dass er die Entstehung seiner Musik nicht verschleiern.⁹³

Liszts Tonsprache, unter anderem in der *Sarabande und Chaconne*, ist verhalten und frei von der Bravourösität des Klavierstils des Virtuosen.⁹⁴

Seine Bearbeitung für Klavier kann man als bewusste Weiterentwicklung historischer Formen verstehen. Er löst die barocken Formen der Tanzsätze nicht einfach auf, sondern setzt sich gezielt mit ihnen auseinander und transformiert sie. Er übersetzt sie nicht einfach in einen romantischen Stil, in seine Zeit, sondern variiert und dekonstruiert Händels Themen, erweitert sie harmonisch, rhythmisch und kontrapunktisch. Die Form wird nicht streng erhalten, sondern flexibel weiterentwickelt.

Liszt zeigt offen sein Handwerk und lässt erkennen, wie er die originalen Motive verarbeitet, indem er Formen neu deutet und virtuose Technik mit struktureller und harmonischer Komplexität kombiniert. So wird hörbar, wie er Händels *Almira* analysiert, zerlegt und neu zusammenfügt. Diese bewusste Auseinandersetzung macht den Schaffensprozess in gewisser Weise transparent.

Händel's Singspiel *Almira* für Pianoforte, GSA 60 I 87, Seite 19.



Miriam Wienzl studiert am Institut für Musikwissenschaft Weimar/Jena Musikwissenschaft im Bachelor. Der hier leicht gekürzte Text entstand im Wintersemester 2024/25 als Hausarbeit im Rahmen des Seminars »Den Speer in den unendlichen Raum der Zukunft werfen« – *Franz Liszts späte Klavierstücke*, das von Stefanie

Rosenbaum geleitet wurde. Die Studierenden widmeten sich der Analyse von Liszts zwischen 1876 und 1886 entstandenen Klavierwerken. Dabei untersuchten sie anhand verschiedener Werkausgaben und den Originalquellen im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar ihre Entstehungsgeschichte und kompositorischen Gestaltungsprinzipien.

- 1 Peter Raabe, *Liszts Schaffen* (= Franz Liszt), Stuttgart: Cotta 1931, Band 2.
- 2 Franz Liszt, »Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel ›Almira‹ von Händel«, Autograph GSA 60/1 87, o.O. 1879, Goethe- und Schiller-Archiv, Klassik Stiftung Weimar.
- 3 Rob Hilberink, »Sarabande und Chaconne über Themen aus dem Singspiel Almira, S. 181 Franz Liszt, after Handel's first opera, Almira«, Musician's or Publisher's Notes, 2017, <https://www.classicalconnect.com/music/12113>.
- 4 Johann Sebastian Bach, *Fantasia and Fugue in G minor*, BWV 542, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1867, Bd. 15, <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP01327-BWV0542.pdf>; Franz Liszt, »Orgel-Phantasie und Fuge ind G moll von Joh. Seb. Bach.«, in: *Klavierwerke, Band 10: Werke für Klavier zu 2 Händen*. Bearbeitungen, Leipzig: Edition Peters o. J., https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP302242-PMLP111725-Liszt_Klavierwerke_Peters_Sauer_Band_10_04_Orgel_Phantasie_scan.pdf.
- 5 Werner Rackwitz, »Liszts Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 5, Fasc. 1/4, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók / Report of the Second International Musicological Conference 5* (1963), H. 1/4, S. 267–275, <https://www.jstor.org/stable/901546?seq=1>.
- 6 Doris Blaich, *Eine klingende Enzyklopädie des Schmerzes*, rundfunk, 2013, <https://www.swr.de/swrkultur/musik-klassik/musikstueck-der-woche/article-swr-11852.html>.
- 7 Hilberink, »Sarabande und Chaconne über Themen aus dem Singspiel Almira, S. 181 Franz Liszt, after Handel's first opera, Almira«.
- 8 Nike Wagner, »Rede anlässlich des Eröffnungskonzertes der Liszt Biennale Thüringen 2017 im Deutschen Nationaltheater Weimar«, in: MITTEILUNGEN AUS DER GESELLSCHAFT HERBST | 2018, Weimar: FORUM LISZT der Deutschen Liszt-Gesellschaft 2017, S. 23, https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/images/archiv/forum-liszt/FL_2018_01_online_3c.pdf.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Rackwitz, »Liszts Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«.
- 12 Christiane Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«, S. 64, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, o.O.: Vadenhoeck & Ruprecht 2010, Bd. 13, S. 63–78.
- 13 Rackwitz, »Liszts Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«.
- 14 Ebd.
- 15 Hilberink, »Sarabande und Chaconne über Themen aus dem Singspiel Almira, S. 181 Franz Liszt, after Handel's first opera, Almira«.
- 16 La Mara, »21. An Justizrath Dr. Gille in Jena«, in: *Franz Liszt's Briefe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende, S. 55, <https://liszt.zti.hu/pdf/La%20Mara,%20Franz%20Liszts%20Briefe%202.pdf>.
- 17 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.
- 18 Ebd.
- 19 Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig: Studio Verlag 22011.
- 20 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.
- 21 Hilberink, »Sarabande und Chaconne über Themen aus dem Singspiel Almira, S. 181 Franz Liszt, after Handel's first opera, Almira«.
- 22 Constance Bache, *Brother Musicians: Reminiscences of Edward and Walter Bache*, London: Methuen & Co 1901.
- 23 Michael Allis, »Remarkable Force, Finish, Intelligence and Feeling: Reassessing the Pianism of Walter Bache«, in: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture - Instruments, Performers and Repertoire*, London: Ashgate Publishing Limited 2007, S. 193–215.
- 24 Raabe, *Liszts Schaffen*.
- 25 La Mara (Hrsg.), »222. An Walter Bache.«, in: *Franz Liszt's Briefe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende, S. 265, <https://liszt.zti.hu/pdf/La%20Mara,%20Franz%20Liszts%20Briefe%202.pdf>.
- 26 La Mara, »376. An Walter Bache.«, in: *Franz Liszt's Briefe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende, S. 389, <https://liszt.zti.hu/pdf/La%20Mara,%20Franz%20Liszts%20Briefe%202.pdf>.
- 27 Hilberink, »Sarabande und Chaconne über Themen aus dem Singspiel Almira, S. 181 Franz Liszt, after Handel's first opera, Almira«.
- 28 »Brief vom 26.12.1879«, in: *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1887*, übers. von William R. Tyler (= The Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks), Washington 1979, S. 363.
- 29 Musikvermittlung Zuger Sinfonietta, *Georg Friedrich Händel (1685–1759): Suite aus der Oper ›Almira‹ HWV 1*, 2023, <https://zugersinfonietta.ch/musikvermittlung/werkeinfuehrungen/georg-friedrich-haendel-1685-1759-suite-aus-der-oper-almira-hwv-1/>.
- 30 Raabe, *Liszts Schaffen*.
- 31 Musikvermittlung Zuger Sinfonietta, *Georg Friedrich Händel (1685–1759): Suite aus der Oper ›Almira‹ HWV 1*.
- 32 Ebd.

- 33 Leon Battran, »Händels Erstling in Hamburg: Bravissima Christina Gansch«, in: *klassik-begeistert.de*, 2017, <https://klassik-begeistert.de/georg-friedrich-haendel-almira-christina-gansch-staats-oper-hamburg/>.
- 34 Musikvermittlung Zuger Sinfonietta, *Georg Friedrich Händel (1685–1759): Suite aus der Oper »Almira« HWV 1*.
- 35 Battran, »Händels Erstling in Hamburg: Bravissima Christina Gansch«.
- 36 Musikvermittlung Zuger Sinfonietta, *Georg Friedrich Händel (1685–1759): Suite aus der Oper »Almira« HWV 1*.
- 37 Battran, »Händels Erstling in Hamburg: Bravissima Christina Gansch«.
- 38 Manfred Langer, »Innsbruck: »Almira, Königin von Castilien« - Festwochen Alter Musik Innsbruck 2014«, *Opernmagazin*, in: *Der Opernfreund*, 2014, <https://deropernfreund.de/fewo-innsbruck/innsbruck-almira-knigin-von-castilien-14446/>.
- 39 Battran, »Händels Erstling in Hamburg: Bravissima Christina Gansch«.
- 40 Musikvermittlung Zuger Sinfonietta, *Georg Friedrich Händel (1685–1759): Suite aus der Oper »Almira« HWV 1*.
- 41 Battran, »Händels Erstling in Hamburg: Bravissima Christina Gansch«.
- 42 »Chaconne - Barocke Variationsform«, in: *Tafel-Confect*, 2010, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-chaconne-100.html>.
- 43 Georg Friedrich Händel, *Almira - Opera di G.F. Händel*, hrsg. v. Friedrich Chrysander (= Georg Friedrich Händels Werke), Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft 1873, Bd. 55.
- 44 Battran, »Händels Erstling in Hamburg: Bravissima Christina Gansch«.
- 45 Langer, »Innsbruck: »Almira, Königin von Castilien« - Festwochen Alter Musik Innsbruck 2014«.
- 46 August Reissmann, Art. »Sarabande«, in: *Handlexikon der Tonkunst*, Berlin 1882, 460 f.
- 47 Werner Pieck, *Leben Händels: Biographie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2001.
- 48 MDR, *Georg Friedrich Händel auf der Spur*, 2008, <https://www.mdr.de/geschichte/weitere-epochen/neuzeit/georg-friedrich-haendel-biografie-100.html#sprung3>.
- 49 Ebd.
- 50 Musikvermittlung Zuger Sinfonietta, *Georg Friedrich Händel (1685–1759): Suite aus der Oper »Almira« HWV 1*.
- 51 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.
- 52 Graham Pont, »Liszt's Performances and Arrangements of Handel«, in: *The Handel Friends*, 2019, <https://handelfriendsuk.com/tag/liszt/>.
- 53 Rackwitz, »Liszts Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«.
- 54 Raabe, *Liszts Schaffen*.
- 55 Pont, »Liszt's Performances and Arrangements of Handel«.
- 56 Wilhelm Teppert, »Die zwanzigste Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Leipzig«, in: *Musikalisches Wochenblatt* 14 (1883), S. 270.
- 57 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.
- 58 Liszt, »Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel »Almira« von Händel«, GSA 60/187.
- 59 »»page«: féminin«, in: *Langenscheidt*, <https://de.langenscheidt.com/franzoesisch-deutsch/page>.
- 60 Liszt, »Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel »Almira« von Händel«.
- 61 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.
- 62 Pont, »Liszt's Performances and Arrangements of Handel«.
- 63 Raabe, *Liszts Schaffen*.
- 64 Christine Anderson, »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper »Almira« von G. F. Händel«, in: *Debüt - Die neuen Virtuosen: Di., 21.11.2017, 20.00 Uhr Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin Mariam Batsashvili*, Berlin: Deutschlandfunk Kultur 2017, https://assets.deutschlandfunk.de/FILE_6646dd4f897c2686700c64db7e42649e/original.pdf.
- 65 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.
- 66 Anderson, »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper »Almira« von G. F. Händel«.
- 67 Rackwitz, »Liszts Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«.
- 68 Ebd.
- 69 Ebd.
- 70 Anderson, »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper »Almira« von G. F. Händel«.
- 71 Ebd.
- 72 Liszt, »Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel »Almira« von Händel«.
- 73 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.
- 74 Liszt, »Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel »Almira« von Händel«.
- 75 Rackwitz, »Liszts Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«.
- 76 Ebd.
- 77 Anderson, »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper »Almira« von G. F. Händel«.
- 78 Liszt, »Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel »Almira« von Händel«.
- 79 Ebd.
- 80 Anderson, »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper »Almira« von G. F. Händel«.
- 81 Liszt, »Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel »Almira« von Händel«.
- 82 Rackwitz, »Liszts Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«.
- 83 Anderson, »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper »Almira« von G. F. Händel«.
- 84 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.
- 85 Ebd.
- 86 Anderson, »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper »Almira« von G. F. Händel«.
- 87 Wiesenfeldt, »Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«.

- 88 Johann Nepomuk Fuchs, Georg Friedrich Händel, »Almira. Singspiel in 3 Handlungen. Clavier-Auszug.«, With an insert by Liszt. Leipzig 1879.
- 89 Paul Merrick, »nach Ges dur: Liszt's Marking in His Copy of Handel's Opera ›Almira‹« (= *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*), o.O. 2001, Bd. 42, H. 3/4, S. 349–372, <https://www.jstor.org/stable/902522>.
- 90 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, von Hector Berlioz. Ergänzt und rev. von Richard Strauss, Leipzig: Edition Peters 1905, Bd. 1.
- 91 Anderson, »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper ›Almira‹ von G. F. Händel«.
- 92 Ahmad Balhawan / Priit Peterson / Henrike Spittel, Franz Liszt: *Stücke aus dem Spätwerk*, <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente/liszt-interpretationen-von-bruno-hinze-reinhold/franz-liszt-stuecke-aus-dem-spaetwerk>.
- 93 Thomas Kabisch, »Struktur und Form im Spätwerk Franz Liszts Das Klavierstück ›Unstern‹ (1886)«, in: *Archiv Für Musikwissenschaft*, o.O. 1985, Bde. 42, Nr. 3, S. 178–99, <https://www.jstor.org/stable/930592>.
- 94 Rackwitz, »Liszts Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«.

Literaturverzeichnis

- Allis, Michael: »Remarkable Force, Finish, Intelligence and Feeling: Reassessing the Pianism of Walter Bache«, in: *The Piano in Nineteenth-Century British Culture - Instruments, Performers and Repertoire*, London: Ashgate Publishing Limited 2007, S. 193–215.
- Anderson, Christine: »Händels Vermächtnis - Franz Liszt: Sarabande und Chaconne über Themen aus der Oper ›Almira‹ von G. F. Händel«, in: *Debüt - Die neuen Virtuosen: Di., 21.11.2017, 20.00 Uhr Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin Mariam Batsashvili*, Berlin: Deutschlandfunk Kultur 2017, https://assets.deutschlandfunk.de/FILE_6646dd4f897c-2686700c64db7e42649e/original.pdf.
- Bach, Johann Sebastian: *Fantasia and Fugue in G minor, BWV 542*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1867, Bd. 15, <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP01327-BWV0542.pdf>.
- Bache, Constance: *Brother Musicians: Reminiscences of Edward and Walter Bache*, London: Methuen & Co 1901.
- Balhawan, Ahmad / Peterson, Priit / Spittel, Henrike: *Franz Liszt: Stücke aus dem Spätwerk*, <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente/liszt-interpretationen-von-bruno-hinze-reinhold/franz-liszt-stuecke-aus-dem-spaetwerk>.
- Battran, Leon: »Händels Erstling in Hamburg: Bravisima Christina Gansch«, in: *klassik-begeistert.de*, 2017, <https://klassik-begeistert.de/georg-friedrich-haendel-almira-christina-gansch-staatsoper-hamburg/>.
- Berlioz, Hector: *Instrumentationslehre*, von Hector Berlioz. Ergänzt und rev. von Richard Strauss, Leipzig: Edition Peters 1905, Bd. 1.
- Blaich, Doris: *Eine klingende Enzyklopädie des Schmerzes*, rundfunk, 2013, <https://www.swr.de/swrkultur/musik-klassik/musikstueck-der-woche/article-swr-11852.html>.
- Fuchs, Johann Nepomuk / Händel, Georg Friedrich: »Almira. Singspiel in 3 Handlungen. Clavier-Auszug.«, With an insert by Liszt., Leipzig 1879, Liszt Ferenc Memorial Museum LH Z 2561.
- Gut, Serge: *Franz Liszt*, Sinzig: Studio Verlag 2011.
- Händel, Georg Friedrich: *Almira - Opera di G.F. Händel*, hrsg. v. Friedrich Chrysander (= Georg Friedrich Händels Werke), Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft 1873, Bd. 55.
- Hilberink, Rob: »Sarabande und Chaconne über Themen aus dem Singspiel Almira, S. 181, Franz Liszt, after Handel's first opera, Almira«, Musician's or Publisher's Notes, 2017, <https://www.classicalconnect.com/music/12113>.
- Kabisch, Thomas: »Struktur und Form im Spätwerk Franz Liszts Das Klavierstück ›Unstern‹ (1886)«, in: *Archiv Für Musikwissenschaft*, o.O. 1985, Bde. 42, Nr. 3, S. 178–99, <https://www.jstor.org/stable/930592>.
- La Mara (Hrsg.): »21. An Justizrath Dr. Grille in Jena«, in: *Franz Liszt's Briefe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende, S. 55, <https://liszt.zti.hu/pdf/La%20Mara,%20Franz%20Liszts%20Briefe%202.pdf>.
- La Mara (Hrsg.): »222. An Walter Bache.«, in: *Franz Liszt's Briefe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende, S. 265, <https://liszt.zti.hu/pdf/La%20Mara,%20Franz%20Liszts%20Briefe%202.pdf>.
- La Mara (Hrsg.): »376. An Walter Bache.«, in: *Franz Liszt's Briefe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1893, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende, S. 389, <https://liszt.zti.hu/pdf/La%20Mara,%20Franz%20Liszts%20Briefe%202.pdf>.
- Langer, Manfred: »Innsbruck: ›Almira, Königin von Castilien‹ - Festwochen Alter Musik Innsbruck 2014«, Opernmagazin, in: *Der Opernfreund*, 2014, <https://deropernfreund.de/fewo-innsbruck/innsbruck-almira-knigin-von-castilien-14446/>.
- Liszt, Franz: »Orgel-Phantasie und Fuge ind G moll von Joh. Seb. Bach.«, in: *Klavierwerke, Band 10: Werke für Klavier zu 2 Händen. Bearbeitungen*, Leipzig: Edition Peters o. J., https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP302242-PM-LP111725-Liszt_Klavierwerke_Peters_Sauer_Band_10_04_Orgel_Phantasie_scan.pdf.
- Liszt, Franz: »Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel ›Almira‹ von Händel«, Autograph, GSA 60/I 87, o.O. 1879, Goethe- und Schiller-Archiv, Klassik Stiftung Weimar.
- MDR: *Georg Friedrich Händel auf der Spur*, 2008, <https://www.mdr.de/geschichte/weitere-epochen/neuzeit/georg-friedrich-haendel-biografie-100.html#sprung3>.
- Merrick, Paul: »nach Ges dur: Liszt's Marking in His Copy of Handel's Opera ›Almira‹« (= *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*), o.O. 2001, Bd. 42, H. 3/4, S. 349–372, <https://www.jstor.org/stable/902522>.

- Musikvermittlung Zuger Sinfonietta: *Georg Friedrich Händel (1685–1759): Suite aus der Oper «Almira» HWV 1*, 2023, <https://zegersinfonietta.ch/musikvermittlung/werkeinfuehrungen/georg-friedrich-haendel-1685-1759-suite-aus-der-oper-almira-hwv-1/>.
- Pieck, Werner: *Leben Händels*: Biographie, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2001.
- Pont, Graham: »Liszt's Performances and Arrangements of Handel«, in: *The Handel Friends*, 2019, <https://handelfriendsuk.com/tag/liszt/>.
- Raabe, Peter: *Liszt's Schaffen* (= Franz Liszt), Stuttgart: Cotta 1931, Band 2.
- Rackwitz, Werner: »Liszt's Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 5, Fasc. 1/4, *Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók / Report of the Second International Musicological Conference* 5 (1963), H. 1/4, S. 267–275, <https://www.jstor.org/stable/901546?seq=1>.
- Reissmann, August: Art. »Sarabande«, in: *Handlexikon der Tonkunst*, Berlin 1882, 460 f.
- Teppert, Wilhelm: »Die zwanzigste Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Leipzig.«, in: *Musikalisches Wochenblatt* 14 (1883), S. 270.
- Wagner, Nike: »Rede anlässlich des Eröffnungskonzertes der Liszt Biennale Thüringen 2017 im Deutschen Nationaltheater Weimar«, in: *MITTEILUNGEN AUS DER GESELLSCHAFT HERBST* | 2018, Weimar: FORUM LISZT der Deutschen Liszt-Gesellschaft 2017, S. 23, https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/images/archiv/forum-liszt/FL_2018_01_online_3c.pdf.
- Wiesenfeldt, Christiane: »»Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden? Liszt's Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels Almira«, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, o.O.: Vadenhoeck & Ruprecht 2010, Bd. 13, S. 63–78.
- »Brief vom 26.12.1879«, in: *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1887*, übers. von William R. Tyler (= The Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks), Washington 1979, S. 363.
- »Chaconne – Barocke Variationsform«, in: *Tafel-Confect*, 2010, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-chaconne-100.html>.
- »»page: féminin«, in: *Langenscheidt*, <https://de.langenscheidt.com/franzoesisch-deutsch/page>.



Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Herbst 2025

Erinnerungen an Alfred Brendel

Wolfram Huschke, Weimar

Alfred Brendel ist tot. Er war – und bleibt – der Ehrenpatron unserer Deutschen Liszt-Gesellschaft, von ihrem Anfang im Oktober 1990 an. Weil er kein großes Aufheben um sich machte, haben wir es auch nicht getan. Was in aller Bescheidenheit gewiss ein Fehler war. Wir sollten dies korrigieren, auch wenn er es nicht mehr erfährt. Er bleibt fest verankert in unserer Erinnerung, mit seinen Klangaufzeichnungen, seinen so klugen Musik-Essays, den widerborstig humorigen Gedichten, mit seiner Zuwendung. Welch grandiose Persönlichkeit! Welches Glück, dies auch persönlich erlebt haben zu dürfen. Tiefer Schmerz nun mischt sich mit ebensolch tiefer Dankbarkeit. Um das plausibler werden zu lassen, muss und will ich etwas persönlicher werden, als es vielleicht üblich ist.

Ich habe zwei wahrhaft große Menschen in meinem durchaus schon längeren Leben kennenlernen dürfen. Er war der erste von beiden. In der DDR lebend, waren nur wenige seiner

Schallplatten zu bekommen. Irgendwann in den frühen 1980er Jahren erwischte ich irgendwo eine, mit Schuberts Impromptus. Und sie erwischte mich vollständig und irgendwie existentiell, das eigene Leben zum Hinterfragen zwingend. Wie konnte es das geben, von einer Musik-»Konserve« her? So wurde ich Brendelianer. Brahmsianer war ich längst, ein wenig Lisztianer auch inzwischen. Brendels Liszt-Artikel von 1961 kam mir irgendwie in die Finger, hatte Teil daran. Als dann Detlef Altenburg und ich 1990 die Deutsche Liszt-Gesellschaft (damals Franz-Liszt-Gesellschaft Weimar) als Versuch eines Zusammenschlusses zweier bundesdeutscher Liszt-Gesellschaften und unseres Weimarer Kulturbund-Arbeitskreises begründeten, war mir von Anfang an wichtig: Wir tun dies unter Brendelschem Patronat. Glücklicherweise hörte ich, dass er auf der Durchreise vom Leipziger Gewandhaus zu Konzerten im Ruhrgebiet am 15. und 16. Oktober 1990 in Weimar der Kultur

wegen Halt machte, kurz vor unserer Gründungsversammlung am 21. Oktober 1990. 30 Jahre später beschrieb ich das so:

»Ich hatte mir ein Herz gefasst, ihn im »Hotel Elephant« aufgesucht und ihm von der beabsichtigten neuen Gesellschaft und ihren Aufgaben berichtet. Er war auf Anfrage hin sofort bereit, seinen Namen in die Waagschale zu werfen. Die Gründungsversammlung nicht einmal eine Woche später war



beglückt und dankbar. Durch ihn hatte die Gründung eine weihevoll überhöhten Rang erhalten. Wir konnten und können zufrieden sein.«

Die Broschüre »Vorbild Liszt« zum 30. Geburtstag der Gesellschaft, in der dieser Passus steht, beginnt mit Alfred Brendels Grußwort. Konkreter mit den Worten: »Der Name und das Werk Franz Liszts standen für mich immer für etwas europäisches – für eine Vielzahl musikalischer Einflüsse ebenso wie für den Verzicht auf Heimat und Vaterland in jedem beengend-politischen Sinn.« Und es endet – vor Dank und Glückwunsch – mit dem typisch Brendelschen Satz »Die musikalische Größe des Schöpfers der h-Moll-Sonate sei dabei keineswegs vergessen.«

Zwischen 1990 und jener Broschüre von 2020 gab es wenige, aber umso beglückendere leibhaftige Begegnungen. Die umfangreichsten verbanden sich mit zwei Ehrungen. Zunächst mit seiner Ernennung zum Ehrendoktor unserer Weimarer Hochschule Franz Liszt im Juni 2009. Wo er mit Maria Majno ein paar Tage länger in Weimar blieb, auch, um in Weimar den Liszt-Bestand im Goethe- und Schiller-Archiv zu würdigen und in Altenburg das Lindenau-Museum sowie in Eisenach das neue Bach-Museum kennenzulernen (und gegenüber die Wiener Desserts im Café Brüheim, die seitdem bei uns »Brendel-Törtchen« heißen). Und dann, quasi als Brendelscher »Weimar-Höhepunkt« in der Nähe seines 80. Geburtstages, die Eröffnung des Thüringer Themenjahres zum 200. Geburtstag Liszts »Franz Liszt. Ein Europäer in Thüringen« am 16. Februar 2011 im historischen Weimarer Hochschulsaal. Als Erster erhielt er am Vormittag den als Lebenswerk-Auszeichnung neugestifteten Franz Liszt Ehrenpreis Weimar-Bayreuth. Die Begründung dazu auf der Urkunde:

»Wie kein anderer hat Alfred Brendel | im vergangenen halben Jahrhundert / mit der Kraft der Musik und der Kraft des Wortes | eine Ehrenrettung für das Werk Franz Liszts | im Sinne seines Appells von 1961 europaweit bewirkt | und damit dessen generelle Neubewertung | öffentlichkeitswirksam durchgesetzt.«

Michael Krüger hielt zuvor eine fulminante Laudatio. Und Brendel selbst am Abend die ebenso geartete Festrede im Eröffnungskonzert der Staatskapelle Weimar in der Weimarahalle unter dem Titel »Wann schläft dieser Mensch?« Dann noch Lectures am 18. und 19. Februar und eine Matinee am 20., bevor wir ihn nach Leipzig zum Flughafen brachten. Wieder war Frau Majno dabei. Es war schön, beiden zu begegnen.

Nun hat sie ein eindrucksstarkes, von ihm selbst ausgewähltes Foto ins Internet gestellt, verbunden mit dem für beide zutiefst adäquaten Text:

»Liebe Freunde, mit Trauer und tiefer Betroffenheit schreiben wir Ihnen, dass Alfred Brendel heute Morgen friedlich zu Hause in London gestorben ist. Er war bis zum Schluss er selbst: bewusst, gelassen und dankbar. Dieses Bild wurde von ihm ausgewählt, um Ihnen allen seine Zuneigung und Dankbarkeit zu vermitteln. Herzlich, Maria Majno mit der ganzen Familie Brendel«.

Ja, wir müssen einsehen, Alfred Brendel ist gestorben. Aber wir hatten das Glück, ihm, seinem Klavierspiel und seinem Reden an einigen Punkten unseres Lebens auch persönlich zu begegnen, großen Momenten, durch ihn. Von Herzen Dank, lieber Alfred Brendel. Du bleibst in unserer Erinnerung. Und in der sehr sehr vieler Menschen weltweit.

Alexander Wilhelm Gottschalg-Preis für Michael von Hintzenstern Ehrung des Musikers, Organisten und Kurators am 21. Mai 2025

Michael Straeter, Bochum

Michael von Hintzenstern erhielt am 21. Mai 2025 den Alexander-Wilhelm-Gottschalg-Preis 2025. Der nach Alexander Wilhelm Gottschalg (*12. Februar 1827 in Mechelroda; †29. Mai 1908 in Weimar), dem thüringischen Kantor, Organisten, Komponisten und Herausgeber einer Musikzeitschrift benannte Preis wurde damit einem Nachfolger und einem der intimsten Kenner Gottschalgs verliehen. Beispielsweise kuratierte Michael von Hintzenstern eine Gottschalg-Ausstellung zu dessen 100. Todestag. Als Retter, Kustos und Mentor der Gebrüder-Peternell-Orgel in der Dorfkirche zu Denstedt, an welcher Alexander Wilhelm Gottschalg und Franz Liszt ihre »Orgelkonferenzen« abhielten, lenkte er in zahllosen Konzerten die Aufmerksamkeit auf das Leben und Werk Alexander Wilhelm Gottschalgs, die von Johann Gottlob Töpfer abgenommene Gebrüder-Peternell-Orgel in Denstedt und die romantische Orgelliteratur insbesondere Franz Liszts. Dadurch trug Hintzenstern nicht nur zur Erhaltung des historischen Instruments und zu neuen Einsichten in die Orgelmusik Liszts bei (siehe beispielsweise seine publizistischen Beiträge u.a. im Sonderheft »Liszt und die Orgel« der DLG), sondern zog auch zahlreiche namhafte Organisten zu Darbietungen nach Denstedt; zuletzt initiierte er dort einen anhaltend intensiven Austausch mit der HfM FRANZ LISZT Weimar und der Orgelklasse von Prof. Martin Sturm.

Michael von Hintzenstern hat als Organist und Musiker »seiner« »Liszt-Orgel« nicht nur den Beinamen gegeben, sondern hat auch durch die Interpretation Neuer Musik und durch organistische Improvisationskunst ihre Ausdrucksgrenzen immer weiter ausgedehnt. So geht auch der Einbau einer Winddrossel auf ihn zurück, deren Einsatz immer wieder beeindruckende Darbietungen ermöglicht. Auch darin war er Lisztscher »Zukunftsmusik« verpflichtet.

Michael von Hintzenstern setzte und setzt sich nicht nur für den Kreis um Gottschalg, Töpfer,

die Peternells und Franz Liszt ein; sein Horizont war stets viel weiter gespannt. Sein Name ist eng verbunden mit der Erhaltung, Entwicklung und Auseinandersetzung mit der reichen historischen thüringischen Orgellandschaft und ihren Protagonisten, historischen wie heranwachsenden. Sein fachkundiger Blick, sein umfangreiches Wissen und sein Einsatz nicht nur als Interpret, Musikologe und Denkmalpfleger, sondern auch als unermüdlicher Öffentlichkeitsarbeiter und Netzwerker, haben Schätze ans Licht gehoben, aus welchem sie, auch dank seines Engagements, nicht mehr verschwinden werden.

Die Deutsche Liszt-Gesellschaft gratuliert ihrem langjährigen und engagierten Mitglied Michael von Hintzenstern sehr herzlich zum Alexander-Wilhelm-Gottschalg-Preis 2025. Die DLG würdigt damit zugleich den jahrzehntelangen künstlerischen, kulturellen und wissenschaftlichen Einsatz Michael von Hintzensterns für Leben und Werk Franz Liszts und seine künstlerischen Wegbegleiter in Thüringen.

- ➔ https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_von_Hintzenstern
- ➔ https://de.wikipedia.org/wiki/Alexander_Wilhelm_Gottschalg
- ➔ <https://www.lisztorgel.de/>
- ➔ Deutsche Liszt-Gesellschaft/Neues zu Liszt/A-W-Gottschalg-Preis für M. v. Hintzenstern



Nike Wagner übernimmt die Schirmherrschaft des »Refugium Liszt« **Ein ganz besonderer Trakt im Seitengebäude der »Altenburg«**

Wolfram Huschke, Weimar

Die Weimarer »Altenburg«, das vielberühmte Domizil des großen Musikers Franz Liszt zwischen 1848 und 1861, bietet für jeden kulturhistorisch interessierten Menschen, woher er auch kommen mag, einen überaus bedauernden, einen jämmerlichen Anblick. Tiefe Risse durchziehen den Nordwestteil, eine große Hausecke ist abgeplatzt. Innen gehen Fenster und Türen nicht mehr zu öffnen oder zu schließen. Das Haus, nur in der Mitte unterkellert, sackt an den Seiten seit 2008 jedes Jahr mehrere Millimeter ab. Es muss durch Bohrpfehlgründungen stabilisiert werden. Was mehrere Millionen Euro kostet. Förderanträge dafür bei Land und Bund waren nicht erfolgreich. Der Eigentümer, die Weimarer Wohnstätte GmbH, verantwortet soziales Wohnen in der Stadt, auch die bauliche Lage der Schulen. Weil die »Altenburg« nach dem II. Weltkrieg als Wohngebäude, massiv untergliedert, vermietet – und verwohnt – wurde, hat sie nun die Verantwortung für das Schicksal einer Stadtvilla von der Bedeutung des Goethe-Hauses. Sie ist damit weit überfordert. Viel getan hat sie bereits. In den 1990er Jahren wurde das Haus denkmalgerecht saniert. Das war auch schon teuer. Was aber weiter tun?

Um ein Zeichen zu setzen, weihte die Weimarer Wohnstätte am 15. Mai 2025 einen ganz beson-

deren Trakt im Seitengebäude der »Altenburg« als »Refugium Liszt«. Nike Wagner war gekommen, um die Ehrenwürde einer Schirmherrin darüber zu übernehmen. Und sie war beeindruckt, ja begeistert von dem, was sie sah. Vieles fehlte noch, aber die Umrisszeichnungen zeichneten sich klar ab.

Das Blaue Zimmer in dem blaugrauen Ton, der wohl dem Original um 1850 entspricht. Der Boisselot-Flügel von 1844, der damals das nicht gerade große – bürgerliche – Zimmer beherrschte, nun in einer lebensgroßen Fotografie (des Nachbaus aus dem Liszt-Jahr 2011). Erst einmal sonst nichts als die Gedanken, dass hier ein Großteil des Lisztschen kompositorischen Œuvres auf Papier gebracht wurde, insbesondere die Orchesterwerke, also Symphonische Dichtungen und Symphonien, dazu die Klavierkonzerte, auch die h-Moll Klaviersonate. Gewaltige Musik in der Nachfolge Beethovens, auch Goethes (»Faust-Symphonie«).

Nebenan das Gebetszimmer, die kleine private Hauskapelle. Erst einmal Fotografien an der Wand, insonderheit des der Weimarer Hochschule gehörenden originalen Reisekruzifixes. Und dann die Liszt-Sammlung des Ehepaars Muck, beide Gründungsmitglieder 1990 der Deutschen Liszt-Gesellschaft, ihr zur Bewahrung in der »Altenburg« übereignet und durch das Engagement von Gabriele M. Fischer und Michael Straeter hierher gelangt. Die Sammlung hat vor allem im dritten Raum des »Refugium Liszt«, dem Bibliotheksraum, ihre neue Heimat gefunden.

Alles ist ansehnlich gemalt. Die Risse in der an das Hauptgebäude angrenzenden Wand sind nicht übertüncht; sind ebenso authentisch wie die dortigen. Nichts am »Refugium« ist besonders »gestelzt«, alles quasi echt. Und auf »auf Dauer unantastbar« gestellt, »für alle Zukunft«. Wenn doch das Haupthaus endlich rettend angetastet würde...



Zum Stand der Sammlung Dieter und Helga Muck

Michael Straeter, Bochum

In den frühen 1960er Jahren begann das Stadtbergener Ehepaar Dieter und Helga Muck mit einer Sammlung von Lisztiana; im wesentlichen Literatur, Noten und Tonträger, aber auch Bildwerke und Liszt-Devotionalien verschiedenster Provenienz. Über 60 Jahre hin wuchs die Sammlung in der Auseinandersetzung mit Leben und Werk Franz Liszts, seiner Zeit und seinen näheren und fernen Zeitgenossen. Nach dem Tode von Helga Muck im Juni 2024 übernahm die Deutsche Liszt-Gesellschaft, dem Wunsch des Ehepaars gemäß, den größeren Teil der Sammlung und überführte ihn im September 2024 in die Weimarer »Altenburg«, Liszts ehemaligen Wohnsitz, dessen Eigentümerin heute die Weimarer Wohnstätte GmbH ist.

Im Seitengebäude der »Altenburg« ist die Sammlung nun Teil eines kleinen Museums der Weimarer Wohnstätte, dem »Refugium Liszt« – nämlich Liszts ehemaligen Arbeits- und Andachtsräumen –, über das die Ehrenpatronin in der Deutschen Liszt-Gesellschaft Nike Wagner im Mai 2025 erfreulicherweise die Schirmherrschaft übernommen hat, siehe Deutsche Liszt-Gesellschaft/Aktuelles/Neues zu Liszt.

Dies bot auch Anlass, die Ausstattung des Sammlungsraums aus Mitteln der Gesellschaft und aus privaten Spenden zu erweitern: Luftentfeuchter, Hygrometer, eine Glasvitrine für die plastischen Gegenstände und neuerdings auch Abspielgeräte für die Tonträger der Sammlung ergänzen inzwischen den in Regalen der Weimarer Wohnstätte aufgestellten Sammlungsbestand.

Geplant und auch bereits begonnen worden sind ein Katalog der Sammlung und besonders eine Dokumentation ihres Entstehungs- und Erwerbungszusammenhangs. Für die Dokumentation kann auch auf Erinnerungen und Gespräche mit Dieter Muck, Gründungs- und Ehrenmitglied der DLG, zurückgegriffen werden, die u. a. bei den Besuchen zur Sichtung,

Verpackung und Katalogisierung der Sammelstücke aufgezeichnet wurden. Seit März 2025 wird die Sammlung auf der Grundlage Hunderte erfasster Fotografien und Strichcodes katalogisiert. Der Umfang der Sammlung wird vorläufig (d. h. bis zum Abschluss der Katalogisierung) auf etwa 2.500 Einzelstücke unterschiedlicher Art geschätzt. Hinweise, die die Stücke selbst bieten, etwa Notizen, Widmungen, eingelegte Schriftstücke usw., sollen später ebenfalls berücksichtigt werden. Es ist zurzeit nicht absehbar, wann diese zeitintensiven Arbeiten abgeschlossen werden können, zumal auf hauptamtliches Personal dabei nicht zurückgegriffen werden kann.

Für die persönliche Besichtigung ist die Sammlung Muck – als Teil des »Refugiums Liszt« – nur nach besonderer Vereinbarung zugänglich. Ein regelmäßiges monatliches Angebot mit Führungen von Mitgliedern der Hochschule und der Deutschen Liszt-Gesellschaft ist in Planung. Nach ihrer Fertigstellung werden jedoch Katalog und Dokumentation der Sammlung öffentlich zugänglich sein, insbesondere über die Homepage der Deutschen Liszt-Gesellschaft: Deutsche Liszt-Gesellschaft/Franz Liszt/ Lisztiana/ Die Sammlung Dieter und Helga Muck. Dort wird auch über Neuigkeiten im Zusammenhang mit



der Sammlung und ihrer Erschließung berichtet werden.

Im Rahmen der 43. Weimarer Liszt-Tage 2025 wird die Sammlung Dieter und Helga Muck den Mitgliedern von Wolfram Huschke, Gabriele Fischer und Michael Straeter in der »Altenburg« vorgestellt. Zudem soll die Sammlung auch den Themenschwerpunkt der Ausgabe des »Forum Liszt« 2026 bilden. In diesem Themenheft werden dann ausführlichere Informationen zur Sammlung, ihrer Geschichte und Dokumentation enthalten sein.



Die Liszt Biennale Thüringen 2025 – Licht und Schatten

Wolfram Huschke, Weimar

Die diesjährige Biennale mit Meiningen als Schwerpunktort war früh dran, zumindest mit der inhaltlichen Vorbereitung. 12 Monate vor dem Ereignis, am 6. Juni 2024, stellte die Stadt mit repräsentativer Mannschaft im Marmorsaal von Schloss Elisabethenburg ihren neun Veranstaltungen umfassenden Biennale-Beitrag vor, und der Koordinator der Gesamtbieniale zusammen mit Martina Maaß von der Thüringer Tourismus-Gesellschaft präsentierte den 22 Veranstaltungen an 18 Orten des Landes umfassenden Gesamt-Folder. Ein angenehmes frühes Lichtlein auf die Tage vom 4. bis 9. Juni 2025.

Als Partner hier dann erstmals dabei waren die Courday-Kirche Rastenberg, das Meininger Schloss Elisabethenburg, die Jenaer Philharmonie und die Musik- und Kunstschule Jena, die Meininger Stadtkirche, die Wandelhalle Bad Liebenstein sowie das Heizhaus Alten-

burg mit der Dualen Orchesterakademie Thüringen. Aber: Erstmals entfiel ein großes Konzert, das Gastkonzert der Staatskapelle Weimar im Staatstheater Meiningen. Der andere deutliche »Schatten« kam daher, dass Nike Wagner, Schirmherrin der Biennale von Anfang an und bislang auch immer dabei, ihren mit Spannung erwarteten Vortrag über die Wagners und Liszt (*) am 5. Juni im Meininger Schloss nicht halten konnte, weil sie bei der Anreise in Erlangen »aus dem Zug geholt werden musste« und mit Infarktverdacht anderthalb Tage dort im Klinikum verbrachte. Und dies eine Woche vor ihrem 80. Geburtstag. Oh, oh!

Es wird Zeit, über das Licht zu berichten. Der 6. Juni war der »Licht-Tag«, am Abend die Förderpreis-Gala im Meininger Staatstheater mit Werken von Franz Liszt und Richard Wagner. Zum allerersten Mal die Verleihung eines »Förderpreises der Liszt Biennale Thüringen« in der Nachfolge des »Franz Liszt Ehrenpreises« früherer Biennalen, ein Preis also nicht mehr für »alte weiße Männer«, sondern eine junge Frau. Und was für eine, Mariam Batsashvili aus Georgien, Gewinnerin des 10. Franz Liszt Klavierwettbewerbes in Utrecht 2014 und »international eine der ausdrucksstärksten Solistinnen und faszinierendsten Erscheinungen



ihrer Generation«, wie es in der Urkunde heißt. Was sie live glänzend demonstrierte, mit Liszts Dante-Sonate und 2. Ungarischer Rhapsodie im ersten und als Solistin in Liszts Es-Dur-Klavierkonzert im zweiten Teil, zum umjubelten Abschluss des begeisternden Konzertes. Grandios! Das von herzlicher Zuwendung getragene Grußwort des Herrn Ministerpräsidenten und Schirmherren des Preises trug ebenso wie das engagierte Musizieren der Meininger Hofkapel-

le in Wagners Vorspiel und Liebestod aus »Tristan und Isolde« zum Gesamteindruck eines überaus gelungenen Abends wesentlich bei. Insoweit ein kleiner Bericht über Schatten und auch sehr helles Licht in der diesjährigen Biennale.

(*) Dieser Vortrag wird in einem Sonderheft des »Forum Liszt« voraussichtlich im Dezember 2025 erscheinen.

Die Liszt Biennale Thüringen 2025 – Eindrücke

Michael Straeter, Bochum und Evelyn Liepsch, Weimar

Mit 22 angekündigten Veranstaltungen (von denen einige wenige leider abgesagt werden mussten, siehe den Beitrag von Wolfram Huschke), teils parallel und räumlich weit voneinander entfernt stattfindend, bot die Liszt Biennale Thüringen 2025 unter dem Motto »Landschaften der Seele« wiederum ein ebenso breites wie einladendes Programm.

Dieses Programm in den wenigen Pfingsttagen vollständig zu erleben ist aus den genannten Gründen naturgemäß nicht möglich. So müssen auch hier einige Eindrücke genügen, verbunden mit der herzlichen Einladung nach Thüringen zu Pfingsten 2027 (12.-17. Mai), dann unter dem sehr lisztigen Motto »Poetische Harmonien«.

Biennale-Konzert des Kammerchores der HfM FRANZ LISZT Weimar

Kammerchor der HfM

Martin Sturm, Orgel | Jürgen Puschbeck, Leitung
5. Juni 2025 | Herz-Jesu-Kirche Weimar



Musik bei Liszt

Yuliang Han, Klavier

Kou Wang, Klavier

7. Juni 2025

Liszt-Haus Weimar



Abschlusskonzert der Liszt Biennale 2025

Thüringen-Philharmonie Gotha-Eisenach

Laetitia Hahn, Klavier

Markus Huber, Leitung

9. Juni 2025 | Wandelhalle Bad Liebenstein



Franz Liszt-Medaille der Numismatischen Gesellschaft Meiningen e.V.

Medaille »Franz Liszt« 1 oz Feinsilber 999

Entwurf NGM Meiningen

Stempelschneider Siegfried Gallas
(Braunsbedra)

Umschrift recto: Liszt Biennale 2025 • Franz
Liszt 1811-1886 • Landschaften der Seele

Erschienen anlässlich der Liszt Biennale Thüringen 2025 mit dem Motto »Landschaften der Seele« und dem Schwerpunktort Meiningen



Rückblick 2021–2025 mit Ausblick

Albrecht v. Massow, Präsident der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Die Arbeit des Vorstands bestand in den Jahren 2021–2025 in einiger Hinsicht aus der Fortführung wichtiger Kontinuitäten der Jahre von 2017–2021. Sie bekunden die ehrenamtlichen Aktivitäten des Vorstands und seines unmittelbaren Umfelds.

In seiner Antrittsrede 2017 skizzierte Albrecht v. Massow Potentiale einer zukünftigen Ausrichtung der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* wie folgt:

»In Verbindung mit weiteren Aktivitäten einiger Mitglieder der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* – so mit der *Liszt-Biennale* (Wolfram Huschke), mit der *Liszt-Akademie* in Schloss Schillingsfürst (Rolf-Dieter Arens) sowie mit den *Soireen in der Altenburg* und den *Weimarer Liszt-Tagen* (Christian Wilm Müller) – sollen Musik und Denken Liszts unter 4 Aspekten zur Geltung gebracht werden:

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

Vor 1 Jahr vereinbarten daher der Vorstand der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* und ich die Wiederaufnahme einer Mitgliederzeitschrift, welche ab 2018 unter dem Titel *Forum Liszt* 1 Mal pro Jahr, sofern unser Geld reicht, erscheinen

soll. Werben Sie daher bitte verstärkt um neue Mitglieder, gerade auch unter Jüngeren.«

Der Plan wurde eingehalten. Im Jahre 2021 konnte der seit 2017 amtierende Vorstand zudem auf weitere Aktivitäten zurückblicken, die – neben zahlreichen weiteren Aktivitäten – Musik und Denken Liszts unter den 4 genannten Aspekten zur Geltung gebracht haben:

Liszt und die Moderne:

- 1) Planung und Durchführung eines Konzerts mit Werken von Franz Liszt, Michael Obst und Reinhard Wolschina während der *Weimarer Liszt-Tage* 2018.
- 2) Planung und Durchführung eines Konzerts mit Werken von Johann Sebastian Bach, Franz Liszt und Lyonel Feininger im *Neuen Bauhaus-Museum* in Weimar während der *Weimarer Liszt-Tage* 2019.

Liszt und die Tradition:

- 1) Mehrjährige Planung und Durchführung eines Konzerts mit sakralen Werken für Chor und Orgel von Franz Liszt und anderen zum 130. Wehijubiläum der Katholischen Kirche *Herz Jesu* in Weimar während der *Weimarer Liszt-Tage* 2021, einhergehend mit dem 10. Jubiläum der Franz-Liszt-Gedächtnisorgel und zugleich gedacht als Auftaktveranstal-

tung für das Jubiläum der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* 2022.

- 2) Heft 3/4 des *Forum Liszt* unter dem Titel Liszts sakrale Ästhetik, Herbst 2021.

Liszt interkulturell:

- 1) Heft 1 des *Forum Liszt* unter dem Titel *Franz Liszts interkulturelle Musikphilosophie*, Herbst 2018.
- 2) Heft 2 des *Forum Liszt* unter dem Titel *Liszt und die jüdische Musik*, Herbst 2019.

Liszt intermedial:

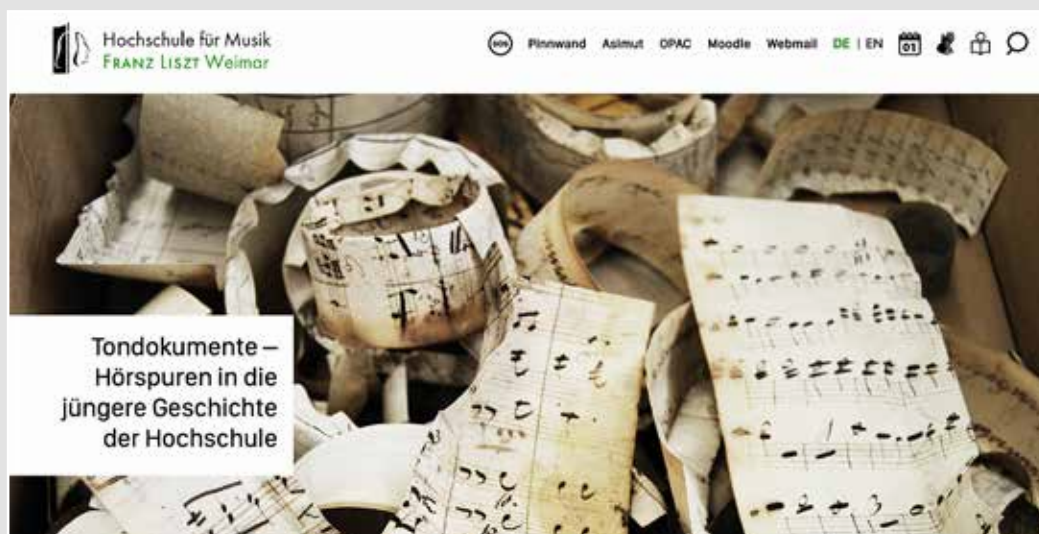
- 1) Mehrjährige Aufbereitung von Tondokumenten des *Hochschularchivs/Thüringer Landesmusikarchivs* mit Texten und Bildern für die Homepage der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* zum Hochschuljubiläum 2022; unter anderem werden hier Tondokumente mit Einspielungen von Werken Liszts durch Bruno Hinze-Reinhold öffentlich zugänglich gemacht.
- 2) Einrichtung der Homepage der *Deutschen Liszt-Gesellschaft*.
- 3) Einrichtung eines Newsletters ebenda.
- 4) Vortrag mit Bildern – unter anderem von Paul Klee –, auf denen Musik dargestellt ist, im *Neuen Bauhaus-Museum* in Weimar während der *Weimarer Liszt-Tage* 2019.
- 5) Im Internet zugängliches Video vom Besuch einer Künstlergruppe um die Pianistin Nahre Sol (USA) im *Goethe- und Schiller-Archiv*, in der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* sowie im *Liszt-Haus* im Jahre 2019; auch auf dieses Video wurde auf der Homepage der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* hingewiesen.
- 6) Ohne Zutun der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* die Verwendung eines Stücks von Liszt für eine Projektion an Weimarer Fassaden im Rahmen von *Genius loci* 2021;

gleichwohl entsprach dies erfreulicherweise einer gleichlautende Idee im Heft 1 des *Forum Liszt* (S. 4, li. Sp.).

Alle diese und viele weitere Aktivitäten des Vorstands, der im Laufe der Jahre um ständige Gäste erweitert wurde (Wolfram Huschke, Michael Straeter, Evelyn Liepsch), fanden im Rahmen ehrenamtlicher Tätigkeit für die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* statt und konnten von unseren Mitgliedern wahrgenommen werden, und zwar sowohl durch Besuche von Veranstaltungen wie auch durch Berichte und Darstellungen dieser Veranstaltungen auf der Homepage sowie im *Forum Liszt*.

Die Berichte von den Aktivitäten und Finanzen der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* wurden vom Finanzamt über all die Jahre stets positiv beschieden. Großen Anteil daran hatte und hat Sylvia Himßler.

Ferner konnte die Höhe der Mitgliederbeiträge bis vor einigen Jahren beibehalten werden. Wir haben altersbedingt einige Mitglieder verloren; wir haben aber auch einige neue Mitglieder hinzugewinnen können; in der Regel – von einer Ausnahme abgesehen – durch persönliche Ansprache. Gegenwärtig hat die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* 105 Mitglieder, davon 10 Ehrenmitglieder und 4 Institutionen (*Hochschule für Musik FRANZ LISZT*, *Klassik Stiftung Weimar*, *Staatskapelle* und *Schiedmayer-Stiftung*), was langfristig Sorgen bereitet, da der Alters-



durchschnitt ihrer Mitglieder vergleichsweise hoch ist.

Während der letzten Jahre ging der Präsident – von wenigen krankheitsbedingten Ausnahmen abgesehen – dazu über, die Protokolle der Vorstandssitzungen selbst zu schreiben, um den anderen Mitgliedern und Gästen des Vorstands den Rücken für ihre zahlreichen Aktivitäten freizuhalten.

Für die nächste Amtsperiode (2021–2025) war nun zu entscheiden, ob wir in der unter den vier genannten Aspekten fortfahren wollen, ob wir die Mitgliederbeiträge weiterhin beibehalten wollen, ob wir weitere Wege der Mitglieder-gewinnung finden oder ob wir grundlegende Änderungen in der Ausrichtung der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* vornehmen wollen.

Als wichtigste Änderung entschloss sich der Vorstand dazu, der Mitgliederversammlung im Oktober 2021 eine Erhöhung der Mitgliedsbeiträge vorzuschlagen. Umsichtig und sorgsam ausgearbeitet wurde dieser Vorschlag von Michael Straeter. Der Vorschlag wurde von der Mitgliederversammlung angenommen.

Der Vorstand beobachtete in seinen ersten Sitzungen im Jahr 2022 zunächst die Entwicklung der Finanzen seit der von der Mitglieder-

versammlung im Oktober 2021 beschlossenen Erhöhung der Mitgliedsbeiträge. Er war etwas in Sorge, ob die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* dadurch Mitglieder verlieren würde. Christine Gurk hielt uns aber über die Entwicklung der Finanzen auf dem Laufenden und zeichnete insgesamt ein zuversichtliches Bild. Dafür ist die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* ihren Mitgliedern unschätzbar dankbar! Abgesehen davon aber bleibt es eine Daueraufgabe für alle, neue Mitglieder zu werben.

Im Frühjahr 2022 beteiligte sich das *Goethe- und Schiller-Archiv* mit Unterstützung der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* an der Ersteigerung eines Liszt-Autographs. Zwar blieb sie hier letztlich erfolglos, hatte aber auch diesem Satzungszweck Genüge getan und wird dies – insbesondere mit den Argus-Augen von Stefanie Rosenbaum – auch in Zukunft tun.

Der Ausbruch des Krieges in der Ukraine überschattete unter anderem das Konzert mit Kiril Karabits als Gastdirigenten in Weimar. Ein kleiner Beitrag hierzu sowie zum Programm dieses Konzerts findet sich im *Forum Liszt* 5.

Die Öffentlichkeitsarbeit mit der Homepage der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* entwickelte sich mit Gabriele Fischer und Michael Straeter kontinuierlich weiter. Zu weiteren Kontinuitäten gehörten inzwischen unter anderem der *Newsletter* sowie Informationen im *Forum Liszt* zu Veranstaltungen und Projekten im Bezug zu Liszt im In- und Ausland.

Mitglieder der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* wirkten auch an der *Liszt-Akademie* Anfang Juli in Schillingsfürst mit. Dort fand unter anderem auch ein Gesprächskonzert mit Rolf-Dieter Arens und Wolfram Huschke statt mit Werken von Bach, Hummel und Liszt. Dieses Konzert war zuvor auch schon in der Majolika in Auerstedt zu hören. Weitere Aktivitäten initiierte Michael v. Hintzenstern.

In den zurückliegenden Jahren boten die *Weimarer Liszt-Tage* immer wieder auch Nachwuchskünstlern Auftrittsmöglichkeiten. Eine Übersicht der Programme der *Weimarer Liszt-Tage*,



2022 war das Liszt-Denkmal im Ilmpark bereits »winterfest« verpackt, als die Mitglieder sich dort trafen im Rahmen der *Weimarer Liszt Tage*.

die weit zurückreichen, soll im Archiv der Homepage der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* erstellt werden. Dieser Teil des Archivs befindet sich noch im Aufbau. Er zeigt einen weiteren Teil der Kontinuitäten der *Deutschen Liszt-Gesellschaft*. Die Vorbereitungen für die *Weimarer Liszt-Tage* waren für 2022 frühzeitig von Christian Wilm Müller in die Wege geleitet worden und konnten in Absprache mit Rebekka Stemmler schließlich abgeschlossen werden mit der Gewissheit, dass auch die Verleihung zweier Ehrendoktorwürden seitens der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* einbezogen werden konnte, nämlich an Nike Wagner und an Jewgeni Kissin. Die Anregung zu der Verleihung beider Ehrendoktorwürden kam von Tiago Oliveira de Pinto aus dem *Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena* sowie von Christian Wilm Müller aus der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* und wurde in Absprache mit der Hochschulleitung und Albrecht v. Massow von der Fakultät III und dem Senat der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* beschlossen. Die *Weimarer Liszt-Tage* (programmatisch konzipiert von Christian Wilm Müller, organisiert von Rebekka Stemmler) boten 2023 unter anderem als einen Schwerpunkt Werke von Komponistinnen, worüber sich nicht nur die Gleichstellungsbeauftragte der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* Prof. Bettina Born besonders freute.

Seit dem 1. Oktober 2022 hat Kollegin Nina Noeske die Professur für Musik des 19. Jahrhunderts am *Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena* angetreten. Nina Noeske trat in den folgenden Jahren auch mit umfangreichen Beiträgen im *Forum Liszt* in Erscheinung.

Bereits im 1. Halbjahr 2022 ging die Redigierung der Tondokumente in die Endphase. Hierzu hatte Albrecht v. Massow im Frühsommer mehrere Treffen mit den Abteilungen der Hochschule für Tontechnik, IT und Öffentlichkeitsarbeit. Die Tondokumente, aber auch andere Veranstaltungen erfüllen alle 4 der oben genannten Aspekte. Seit dem Oktober 2022 sind die Tondokumente – Hörspuren in die jüngere Geschichte der Hochschule freigeschaltet:

➔ www.hfm-weimar.de/tondokumente

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. Das Spektrum derer, die an den Konzerten, Ansprachen und Gesprächen mitwirkten, ist interkulturell – unter anderem durch Ansprachen von Istvan Antal und Vaclav Holzknecht zur Namensgebung der Hochschule 1956 sowie durch ein Gespräch zwischen Johann Cilenšek und Primos Ramov zum 150. Jubiläum der Hochschule 1972. Insgesamt umfassen die Tondokumente vier Bereiche. Die in voller Länge klanglich dokumentierten Konzertprogramme bieten Interpretationen mit Werken zwischen Tradition und Moderne von Johann Sebastian Bach, Franz Liszt, Sergej Rachmaninow, Johann Cilenšek, Michael Obst, Reinhard Wolschina, Hans Tutschku und Jörn Arnecke. Weitere Tondokumente von Komponistinnen und Komponisten der jüngeren Geschichte und Gegenwart der Hochschule sollen hinzukommen.

Mit der Freischaltung der Tondokumente sowie mit weiteren Aktivitäten war die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* an mehreren Veranstaltungen des 150. Jubiläums der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* beteiligt.

Das Jahr 2023 wurde gleich zu Beginn überschattet durch den unvermuteten Tod von Christoph Stölzl, dem langjährigen Präsidenten der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT*, der auch der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* stets verbunden blieb. Seiner wurde im *Forum Liszt* 6 gedacht.

Jedes Jahr im Herbst fanden und finden auf Einladung der Thüringer Staatskanzlei Planungstreffen zur *Liszt-Biennale* statt. An den Treffen nahmen Wolfram Huschke, Rolf-Dieter Arens, Christian Wilm Müller und Albrecht v. Massow sowie die Intendanten verschiedener Theater und Philharmonien Thüringens und Vertreter einiger Städte bzw. Musikinstitutionen teil. Die *Liszt-Biennale* ist alle zwei Jahre einer der musikalischen Höhepunkte Thüringens mit einem Besucheraufkommen über Thüringen hinaus und bringt zunehmend auch Veranstaltungsorte im ländlichen Raum zur Geltung. Besprochen wurde bei dem Planungstreffen 2023, dass künftig an die Stelle des *Liszt-Ehrenpreises*, der

zuletzt 2023 an Cyprien Katsaris verliehen wurde, ein Preis für Nachwuchskünstler treten soll. An einem Symposium in Raiding zu Franz Liszt nahm Albrecht v. Massow online teil und vertiefte Kontakte mit Martin Haselböck und Klaus Aringer.

Im Februar 2023 nahm Albrecht v. Massow online an einem Promotionsverfahren zu Franz Liszt in Graz teil, wodurch sich Kontakte zu österreichischen und ungarischen Liszt-Forschern herstellen oder vertieften, letzteres erneut im Blick auf Martin Haselböck und Klaus Aringer. Nach der wegen der Corona-Beschränkungen nur mit äußerst begrenzter Teilnehmerzahl stattgefunden habenden Verleihung des *Liszt-Ehrenpreises* an Martin Haselböck im Jahre 2021 waren diese Kontakte besonders wichtig.

Aus den Vorstandssitzungen des Jahres 2023 sind folgende Beschlüsse herauszugreifen:

- Die einzelnen Bereiche der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* (*Weimarer Liszt-Tage*, Ankauf-Unterstützung für das *Goethe- und Schillerarchiv*, Öffentlichkeitsarbeit, *Forum Liszt*) können bei Nichtausschöpfung ihres jeweiligen Jahres-Budgets den Restbetrag in das nächste Jahr hinübernehmen.
- Die Wahl Michael Straeters in das Kuratorium.

Während der *Liszt-Akademie* in Schloss Schillingsfürst hielt Albrecht v. Massow im Juni 2023 einen Vortrag über *Liszt als Wegbegleiter der Moderne?*, mit Klangbeispielen unterstützt von dem Pianisten und Akademieteilnehmer Dominic Chamot.

Ein unerfreuliches Desiderat ist allerdings bis heute im *Liszt-Haus* in Weimar der Zustand des Erdgeschosses mit der nicht mehr intakten Präsentation aus dem Jahr 2006, in welchem sich die Namensgebung der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* zum 50. Male jährte. Trotz dieses Desiderats wurden und werden für das Obergeschoss weitere Konzertangebote mit Studierenden der *Hochschule für Musik FRANZ LISZT* ins Auge gefasst.

2024 konnte Albrecht v. Massow der Mitgliederversammlung mitteilen, dass Christine Gurk, die sich von einer schweren Erkrankung erholte, weiterhin das Amt der Schatzmeisterin ausüben wird.

Bereits im Frühjahr 2024 kam es zum Ankauf eines Briefes von Franz Liszt für das *Goethe- und Schiller-Archiv* mit Unterstützung der *Deutschen Liszt-Gesellschaft*; über diesen Brief ist im Heft 7 des *Forum Liszt* etwas lesen.

Im Sommer 2024 kam es zur Begründung einer kleinen *Bibliothek der Deutschen Liszt-Gesellschaft* durch eine Schenkung der langjährigen Mitglieder Dieter und Helga Muck (†). Das Einpacken und die Überführung dieser Schenkung in die Altenburg in Weimar organisierten im September Gabriele Fischer, Michael Straeter und Rebekka Stemmler. Das Einpacken und die Überführung der Schenkung verursachten Kosten, die allerdings durch Christine Gurk als zu bewältigen dargestellt wurden, zumal Gabriele Fischer 800,- Euro (!) spendete.

Schon früh im Laufe des Jahres stellte sich heraus, dass die Homepage der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* grundlegend saniert werden muss, was Michael Straeter aufwendig übernahm. Auch die hierdurch entstandenen Kosten konnten von der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* bewältigt werden. Die *Weimarer Liszt-Tage* waren 2024 an den *Internationalen FRANZ LISZT Wettbewerb* angebunden.

In 2025 setzen sich alle genannte Kontinuitäten fort. Zudem verfügt die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* in vertraglicher Absprache mit der *Weimarer Wohnstätte* mittlerweile über einen Raum in der Altenburg, in welchem die kleine durch Schenkung der langjährigen Mitglieder Dieter und Helga Muck (†)



Vitrine für die Büsten
aus der Sammlung dieter und Helga Muck.

übermachte Bibliothek untergebracht ist. Zuvor konnte die Schenkung gesichtet und in Regale, welche die *Weimarer Wohnstätte* bereit gestellt hatte, – vorläufig noch unsortiert, gleichwohl schon schön anzusehen – eingeräumt werden. Ferner wurden ein Luftentfeuchter sowie ein Luftfeuchtigkeitsmessgerät angeschafft. Für diesen Raum werden der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* seitens der *Weimarer Wohnstätte* Stromkosten berechnet, welche aber im Bereich des Machbaren scheinen. Die Schenkung soll katalogisiert werden und dann nach Voranmeldung zugänglich bzw. als Präsenzbibliothek ohne Ausleihe nutzbar sein.

Ebenso wurde in zwei weiteren Räumen der *Altenburg* am 15. Mai als Privatumuseum der *Weimarer Wohnstätte* das *Refugium Liszt* vorgestellt. Es bietet Ausstellungstücke – für welche die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* eine Vitrine erwarb – und gibt eine Aura der ehemaligen Wohnräume Liszt wieder. Schirmherrin des *Refugium Liszt* ist Nike Wagner. Es kann nach Anmeldung bei der *Weimarer Wohnstätte* in Begleitung von Wolfram Huschke und Evelyn Liepsch in begrenzter Anzahl besucht werden. Näheres ist auf der Homepage der *Weimarer Wohnstätte* zu erfahren.

Die notwendige grundlegende Sanierung der Homepage der *Deutschen Liszt-Gesellschaft* konnte durch Michael Straeter weitgehend abgeschlossen werden. Nach Abschluss der Sanierungsarbeiten möchte Stefanie Rosenbaum inhaltlich bei der Homepage mitwirken. Für die technische Ebene, die Michael Straeter künftig nicht mehr betreuen möchte, werden nun andere Mitglieder benötigt. Ansprechpartner ist Michael Straeter.

Die *Deutsche Liszt-Gesellschaft* zeigt sich also als eine gut aufgestellte und aktive Gesellschaft, die ihre Satzungszwecke sowie weitere Anliegen – 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. – gut erfüllt. Gleichwohl steht sie weiterhin vor der Daueraufgabe, 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.

Das Anwerben von neuen Mitgliedern bleibt in jedem Falle weiterhin eine der Hauptaufgaben!



Auspacken, Fotografieren und Katalogisieren der Sammlung Dieter und Helga Muck

Bericht zur Öffentlichkeitsarbeit der DLG Berichtszeitraum Oktober 2024 bis Oktober 2025

Michael Straeter, Bochum

Zum Stand der DLG-Website

Angesichts zunehmender Angriffe und Risiken musste die Technik der Website aktueller, robuster und einfacher werden. Ein schriftlich niedergelegtes, agiles und gelebtes Sicherheitskonzept für die Online-Aktivitäten ist zwar noch nicht Teil der Arbeit der DLG geworden, unsere diesbezügliche Empfehlung bleibt deshalb bestehen (siehe Dokument DLG Sicherheit im Netz – Empfehlungen).

Das Redaktionssystem der Website (»Joomla«) ist nun auf dem aktuellen technischen Stand. Veraltete und riskant erscheinende Teile und Erweiterungen wurden aus Live- und Testsystem entfernt. Bis auf wenige Ausnahmen (siehe unten) wird die Seite mit Bordmitteln des Open Source Projekts »Joomla« betrieben. Ein internationales Ökosystem kann genutzt werden, um Kenntnisse in der Software zu erwerben und Lösungen der »Joomla«-Community oder von Spezialherstellern kennenzulernen und zu nutzen. Das ist u. E. technisch und finanziell eine zukunftsorientierte Lösung.

Das Layout wird ebenfalls mit Bordmitteln des Redaktionssystems betrieben. Hier ist sicher noch Überarbeitungsbedarf, andererseits sollte Einfachheit mit Sicherheit verbunden werden. (Layout- und Stylesheet-Funktionen stellen durch ihre Komplexität häufig den Einstieg für Angriffe dar.) Zusätzlich zur Hauptnavigation wurde eine Bereichsnavigation eingeführt, wie einen schnelleren Wechsel zwischen Inhalten einerseits, aber auch eine Präsentationsfunktion ermöglicht; Besucher sollen rasch erkennen, was es sonst noch in einem aktuell geöffneten Bereich zu entdecken gibt.

Einteilung und Rubriken der Website wurden grundlegend umgebaut, um eine leichtere Orientierung bei gleichzeitig erleichterter Zuordnung einer wachsenden Anzahl von Beiträgen in der Zukunft zu ermöglichen. Neu sind etwa eine eigene Rubrik für die »Weimarer Liszt-Tage«, eine Unterteilung der Rubrik »Franz Liszt« (Über Franz Liszt, Liszt in Weimar, Lisztiana) und die

differenzierte Untergliederung der Archivseiten. Neu ist eine Schlagwortsuche (bei damit einhergehender Bereinigung der Schlagwörter); neu ist schließlich auch eine künstlerischen Wettbewerben abgeschaut »Short Liszt«, die eine Vorstellung von Neuerscheinungen ohne deren inhaltliche Bewertung ermöglicht. Eine Site Map bzw. Übersicht erleichtert den Überblick über Menüs und Rubriken und bietet direkten Einstiege in die Bereiche. Sie kann – ebenso wie die aktualisierte Suchfunktion – nun über die Fußzeile erreicht werden.

Noch sind nicht alle kleinen und großen Vorhaben des technischen Umbaus abgeschlossen. Immer noch ist die Website z. B. nicht zweisprachig, auch wenn der Weg dahin verkürzt werden konnte. Vor allem aber sind noch viele inhaltliche Erweiterungen und Abschlüsse erforderlich, etwa was die Bereiche Liszt in Weimar, Weimarer Liszt-Tage oder die Muckschen Lisztiana angeht (z. B. deren digitalen Katalog).

Nichtsdestoweniger wird Michael Straeter die inhaltliche und technische Betreuung der Website zum Jahresende 2025 aufgeben. Das betrifft auch die Betreuung der E-Mail-Konten und Beantwortung von Korrespondenz, den Kontakt zum Hosting-Dienstleister, die Inhaberschaft von Software-Abonnements usw. Michael Straeter steht aber bei Fragen und Problemen zur Verfügung, so lange es erforderlich ist bzw. bis sich Nachfolgende eingearbeitet haben. Eine Dokumentation der Bereiche folgt. Der Vorstand muss über die Art der Dokumentation und Datenübergabe beschließen, da es sich dabei auch um vertrauliche Daten handelt.

Hier ist eine dringende Nachfolgeregelung durch den Vorstand geboten, weil dieser Bereich nicht länger als einige Tage sich selbst überlassen bleiben sollte.

Im Berichtszeitraum sind des Umbaus der Website ungeachtet eine ganz Reihe neuer Beiträge erschienen. Dabei handelte es sich um Veranstaltungshinweise, Personalien, Neuerscheinungen, veranlasst durch entsprechende

Ereignisse und Mitteilungen. Durch den genannten Umbau sind einige initiale Beiträge für neue Rubriken erforderlich geworden, wie etwa für die Bereiche »Liszt in Weimar«, »Lisztiana«, »Weimarer Liszt-Tage« usw. Insgesamt weist die Liste neuer Titel 40+ Einträge auf.

Aktuelle Publikationsvorhaben

- Forum Liszt No 8/2025 – erscheint September 2025
- Forum Liszt No 9/2025 – erscheint Dezember 2025 als Sonderheft mit einem umfangreichen Beitrag von Nike Wagner
- Forum Liszt No 10/2025 – erscheint 2026 als Themenheft mit dem Schwerpunkt »Die Sammlung Dieter und Helga Muck« (Arbeitstitel)
- Newsletter (online) – in Vorbereitung für Ende September/Anfang Oktober 2025 anlässlich der 43. Weimarer Liszt-Tage

Kontakte & Netzwerk, sonstige Öffentlichkeitsarbeit

Im Rahmen der ÖA wurden eine Reihe von Kontakten geknüpft und vertieft, so etwa zu Minkyu Kim (The British Liszt Society), Sarah van der Kemp (Mezzosopran, Liszt-Lieder für Kammerorchester) u.a.m.

Weiterhin wurde ÖA betrieben im Rahmen der Liszt Biennale Thüringen 2025 und weiteren Veranstaltungen, an denen die DLG im Berichtszeitraum direkt oder indirekt beteiligt war.

Auch innerhalb der Mitgliedschaft wurden Kontakte geknüpft oder vertieft, wie etwa beim Besuch Michael von Hintzensterns bei Martin Haselböck.

Als Öffentlichkeitsarbeit darf auch das Engagement Wolfram Hushkes bei der Weimarer Wohnstätte für die »Altenburg« und das »Refugium Liszt« verstanden werden, das nicht zuletzt zur Schirmherrschaft Nike Wagners über die Lisztschen Räumlichkeiten führte.

Deutsche Liszt-Gesellschaft
Willkommen | Welcome

Deutsche Liszt-Gesellschaft

Willkommen auf den Internet-Seiten der Deutschen Liszt-Gesellschaft.

Wir über uns...

Neues zu Liszt

Zsolt Máté Mészáros zu Gast in Denstedt und Weimar



Zum Tode von Alfred Brendel



Der Ehrenpatron der Deutschen Liszt-Gesellschaft verstarb am 17. Juni 2025 in London

Nike Wagner zum 80.



Alexander Wilhelm Gottschalg-Preis für Michael von Hintzenstern



Ehrung des Musikers, Organisten und Kurators am 21. Mai 2025

Herausragende Verdienste um das Werk Franz Liszts



Verleihung des »Franz Liszt Ehrenpreises« 2025 an Nike Wagner



Laufende Arbeiten und Aufgaben für die kommende Amtsperiode

- Website – Weiterführung laufender und früherer Aufgaben
 - Anpassung personeller Daten nach den Wahlen im Oktober 2025 und inhaltliche Ergänzung des Beitrags zu den 43. Weimarer Liszt-Tage (=»neue Rubrik Weimarer Liszt-Tage!)
 - Inhaltliche Erweiterung des Verzeichnisses der Weimarer Liszt-Tage (Archiv) von Beginn (1982) bis heute
 - Aktualisierte und erweiterte Dokumentation des Dokumentationsraums in der »Altenburg« (ehemaliges Speisezimmer) Aktualisierung des Literaturverzeichnisses auf der Website
 - Aktualisierung des Website-Archivs
 - Zweisprachigkeit der Website
 - Überarbeitung des Website-Flyers (online), zweisprachig. Prüfung & Freigabe durch Vorstand
- Dokumentation Lisztiana Muck – wird fortgesetzt von Gabriele M. Fischer & Michael Straeter
 - Aufarbeitung von Berichten & Dokumenten über die Überführung der Muckschen Lisztiana von Stadtbergen nach Weimar 11.-16. September 2024
 - Beiträge im »Forum Liszt« 10/2026 – Heft mit Themenschwerpunkt zur Sammlung Dieter & Helga Muck

- Beiträge Website, mit Fotos & Videoausschnitten zur Genese und Geschichte des Bestands
- Übersicht über den Bestand und digitaler Bestandskatalog Online & Print (Erscheinungsdatum noch nicht bekannt)
- Öffentlichkeitsarbeit – Laufende Aufgaben
- Einarbeitung von Mitarbeitenden für
 - Website-Administration, Hosting & Verträge, technische Korrespondenz
 - Website-Aktualisierung & redaktionelle Beiträge
 - Betreuung der Korrespondenz DLG-Postfächer
- Überlegungen zur Fortführung der bisherigen Publikationen (»Forum Liszt«, Newsletter, Website-Beiträge), insbesondere nach dem Rückzug von Gabriele M. Fischer und Michael Straeter
- Vertiefung des Netzwerks mit Mitgliedern, Partnern & Institutionen
- Besucherpublikation / Flyer, Handout, Katalog o. ä.) für Führungen in der »Altenburg« und »Refugium Liszt« (siehe auch oben Überarbeitung des Flyers usw.)

→ <https://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de/dlg-website-uebersicht-site-map>



Die 43. Weimarer Liszt-Tage 24., 25 und 26. Oktober 2025

Die 43. Weimarer Liszt-Tage finden vom 24. bis zum 26. Oktober 2025 statt. Das Programm – Stand 17. Juli 2025 – finden Sie unten auf dieser Seite.

Wenn Sie an den Weimarer Liszt-Tagen und ihren Veranstaltungen teilnehmen möchten, bitten wir Sie um die Reservierung von Plätzen bzw. Karten möglichst bis Anfang Oktober 2025 und per E-Mail an Prof. Christian Wilm Müller.

Wir freuen uns auf die Begegnung mit Ihnen im Oktober 2025!

Mitglieder der Deutschen Liszt-Gesellschaft werden freundlich gebeten, an der DLG-Jahresversammlung 2025 (hybride Veranstaltung) teilzunehmen. In diesem Jahr ist u. a. das Präsidium neu zu wählen. Die Einladung der Mitglieder erfolgt schriftlich. Um Teilnahme und Reservierung wird herzlich gebeten. Weitere Informationen zur Mitgliederversammlung und Wahlen zum Präsidium finden Sie im Mitgliederbereich unserer Website.

FREITAG, 24. OKTOBER 2025

Erinnerung an Alfred Brendel († 17. Juni 2025)

18.00 Uhr, Saal am Palais, Weimar

Ehrenpatron der Deutschen Liszt-Gesellschaft e.V.
Ehrendoktor der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar

Franz-Liszt-Ehrenpreisträger der Neuen Liszt-Stiftung

**Treffen der Mitglieder der
Deutschen Liszt-Gesellschaft**

*19.30 Uhr, Ristorante »Versilia«,
Frauentorstraße 17, Weimar*

SAMSTAG, 25. OKTOBER 2025

**Mitgliederversammlung der
Deutschen Liszt-Gesellschaft** (in hybrider Form)

*9.30 Uhr, Hochschulzentrum Am Horn/Hörsaal,
Carl-Alexander-Platz 1, Weimar*

Online (Einwahladresse wird noch bekanntgegeben)

Die Sammlung Helga und Dieter Muck

*11.30 Uhr, »Altenburg«, Roter Salon,
Jenaer Str. 3, Weimar*

Vorstellung von Gabriele Fischer (Mitglied des Präsidiums) und Michael Straeter (Mitglied des Kuratoriums), mit einem Grußwort von Dieter Muck



Nike Wagner im »Refugium Liszt« anlässlich der Übernahme der Schirmherrschaft im Mai 2025.

Vorstellung des »Refugium Liszt«

*12.30 Uhr, »Altenburg«, Roter Salon,
Jenaer Str. 3, Weimar*

Vorstellen des neuentwickelten »Refugium Liszt« im Seitengebäude der »Altenburg« (Privatmuseum der Weimarer Wohnstätte GmbH in Zusammenarbeit mit unserer Gesellschaft) – einführende Bemerkungen durch Prof. Dr. W. Huschke und anschließende Besichtigung



Stadtkirche Rastenburg, sog. Coudray-Kirche.

Orgelführung und Orgelkonzert
Prof. Martin Sturm
und Studierende seiner Klasse
16.00 Uhr,
Coudray-Kirche Rastenburg,
Lossaer Str. 8,
99636 Rastenburg

Orgelführung und Orgelkonzert
Prof. Martin Sturm und Studierende seiner Klasse
18.00 Uhr, Lutherkirche Apolda,
Melanchthonplatz 1, Apolda



Orgel der Lutherkirche, Apolda.

SONNTAG, 26. OKTOBER 2025

Begegnung am Liszt-Denkmal
10.00 Uhr, Park an der Ilm,
Liszt-Denkmal, Weimar

Orgelführung und Orgelkonzert
11.30 Uhr, Kirche St. Justinus und St Laurentius
Schlosskirche Ettersburg,
Am Schloß 1, Ettersburg
Prof. Martin Sturm und Studierende seiner Klasse

Hinweis: Zu den Orgelkonzerten in Rastenburg, Apolda und Ettersburg bitten wir um Planungen individueller Anfahrten.

Stand 17. Juli 2025 – Änderungen möglich.

➔ https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/index.php?option=com_content&view=article&id=235:43-weimarer-liszt-tage-2025&catid=17&Itemid=126&lang=de (43. WLT)

➔ https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/index.php?option=com_content&view=article&id=135&Itemid=303&lang=de (Mitgliederbereich)

Zur weiteren Information:

MITTWOCH, 22. OKTOBER 2025

Franz Liszt-Geburtstagskonzert
am 22. Oktober 2025
19:30 Uhr, Festsaal Fürstenhaus
Eine Veranstaltung der Hochschule für Musik FRANZ LISZT und der Deutschen Liszt-Gesellschaft.

Festrede: Prof. Dr. Dr. h.c. Nike Wagner
Es spielen Studierende der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar:
Elena Iuliana Ioana – Sopran
Artemiy Sokolovsky – Klavier
Lieder von Richard Wagner und Franz Liszt

Liszt-Chronologie 1876

Aus: Serge Gut: *Franz Liszt*.

Sinzig: studiopunkt-verlag 2009, S. 777-778

1. Januar bis 5. Februar. Liszt weilt in der Villa d'Este.

Anfang Februar. Am 5. Februar fährt Liszt nach Rom, verläßt die Stadt aber sogleich wieder, um nach Budapest zu reisen. Er fährt über Florenz, wo er Jessie Laussot wiedersieht (10. Februar), Lamporecchio (11. Februar) und Venedig (12. und 13. Februar).

15. Februar bis 1. April. Liszt bleibt anderthalb Monate in Budapest.

28. Februar. Erfolgreiche Budapester Erstaufführung der Hunnenschlacht.

5. März. Marie d'Agoult stirbt in Paris.

20. März. Liszt beteiligt sich im großen Redoutensaal an einem Benefizkonzert für die Geschädigten einer Donau-Überschwemmung. Er spielt die *Pathétique* von Beethoven und mehrere seiner eigenen Werke, darunter *Saint François de Paule marchant sur les flots*.

26. März. Erstes Konzert der Liszt-Schüler in der Musikakademie.

2. April. Liszt trifft in Wien ein und feiert mit Eduard Liszt seinen Namenstag (auf den heiligen Franziskus von Paula bezogen). Am Abend sind Ludwig und Céleste Bösendorfer sowie Saint-Saëns in den ›Schottenhof‹ eingeladen. Wagner und Cosima schicken ein Glückwunsch-Telegramm. Am nächsten Tag, dem 3. April, dirigiert Saint-Saëns seine *Danse macabre* und spielt am Klavier die *Fantasie über Beethovens Ruinen von Athen* (Beethoven/Liszt) vor 200 bis 300 Zuhörern. Liszt verläßt Wien am 6. April.

7. April bis 23. September. Abgesehen von einigen Unterbrechungen, weilt Liszt in Weimar.

29. April bis 3. Mai. Liszt hält sich in Düsseldorf auf und besucht dort zwei Konzerte, die von seinem ehemaligen Schüler Ratzenberger dirigiert werden. Im Konzert vom 30. April werden seine *Graner Messe* und seine *Prometheus-Chöre* aufgeführt. Er wird von Ferdinand Hiller zum Abendessen eingeladen und sieht Clara Schumann wieder.

3. bis 15. Mai. Auf Einladung Bronsarts verbringt Liszt einige Tage in Hannover. Am 9. Mai hört er eine Aufführung seiner *Faust-Symphonie* unter der Leitung von Bronsart.



Im Park der Villa d'Este von Carl Blechen (1830).

15. bis 25. Mai. Liszt ist erneut zu Gast bei König Wilhelm II. der Niederlande und bezieht die schönste Wohnung auf Schloß Loo. Dort trifft er musikalische Koryphäen wie Vieuxtemps, Batta, Gevaert, Ambroise Thomas und Saint-Saëns. 26. Mai. Nach kurzer Unterbrechung in Weimar fährt er am nächsten Tag nach Altenburg.

27. Mai bis 1. Juni. Liszt nimmt an der Tonkünstler-Versammlung in Altenburg teil und hört die Aufführung seiner *Prometheus-Chöre* sowie seiner *Symphonischen Dichtung Hunnenschlacht*.

1. Juni bis 29. Juli. Bis auf kurze Unterbrechungen verbringt Liszt zwei Monate in Weimar.

2. Juli. Liszt hört in Sondershausen zum ersten Mal seine Symphonische Dichtung Hamlet (achtzehn Jahre zuvor komponiert!) unter der Leitung von Max Erdmannsdorfer.

29. Juli bis 1. August. Zu Gast bei der Großherzoglichen Familie in Wilhelmsthal.

1. August bis 2. September. Liszt weilt in Bayreuth, um die triumphale Uraufführung des Rings des Nibelungen mitzuerleben. Dieser wird in drei vollständigen Zyklen gegeben. Liszt hört sämtliche Vorstellungen sowie die Generalproben, was achtzehn Tage in Anspruch nimmt.

18. August. Großes Schluß-Bankett nach dem ersten Zyklus, bei dem Wagner einen ergreifenden Toast auf Liszt ausbringt.

2. bis 23. September. Wieder in Weimar. Verärgert durch die Vorwürfe der Fürstin betreffend seine Begeisterung für Bayreuth, antwortet Liszt am **6. September:**

»Après votre lettre d'aujourd'hui, je renonce à retourner à Rome.«

23. September bis 5. Oktober. Liszt weilt zwei Wochen in Hannover, um Bülow Mut zuzusprechen. Dieser wird von Bronsart zu sich genommen, nachdem er erschöpft und krank von einer überaus anstrengenden Tournee durch die Vereinigten Staaten – mit 140 Konzerten in acht

Monaten! – zurückgekehrt ist. Ab 1875/76 distanziert sich Bülow allmählich von Liszt, dessen Werke er nach jahrelanger Bewunderung jetzt mehr und mehr ablehnt.

6. bis 9. Oktober. Liszt besucht in Nürnberg seine Biographin Lina Ramann, die dort eine namhafte Klavierschule leitet.

11. bis 15. Oktober. Auf der Fahrt nach Budapest hält sich Liszt in Wien auf. Er wohnt im »Schottenhof« bei seinem »Onkel-Cousin« Eduard und sieht Prinzessin Marie von Hohenlohe wieder.

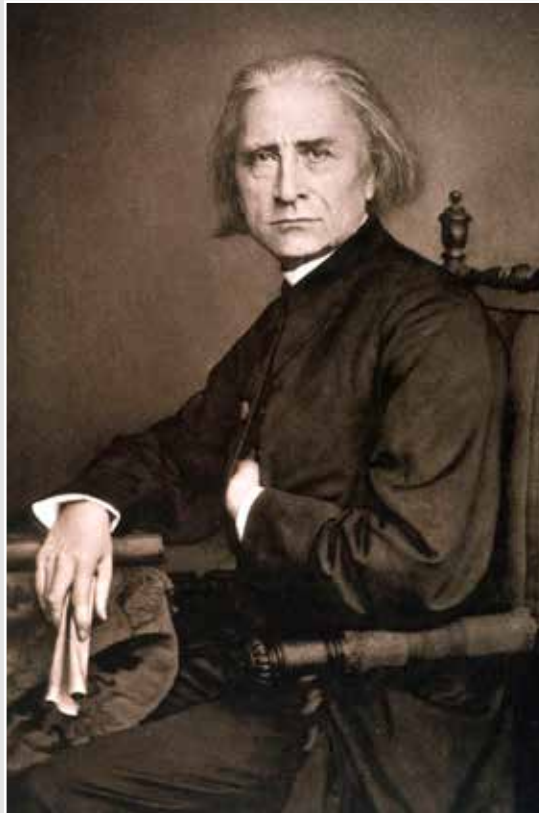
16. bis 21. Oktober. Liszt nimmt in Budapest seine Lehrtätigkeit in der oberen Klavierklasse der Musikakademie wieder auf.

21. bis 31. Oktober. Er unterbricht seinen Budapester Aufenthalt, um zum viertenmal einige Tage bei seinem Freund Baron Augusz in Szekszárd zu verbringen (frühere Besuche dort: Oktober 1846, September 1865 und August 1870).

1. und 2. November. Seine Rückfahrt nach Budapest unterbricht Liszt für zwei Tage in Kalocsa, wo er bei Erzbischof Haynald zu Gast ist.

3. November bis 11. März 1877. Aufenthalt in Budapest.

18. Dezember. Beim Aussteigen aus dem Wagen fällt Liszt mit dem Kopf nach vorn auf das Pflaster und zieht sich Prellungen am rechten Arm sowie an der Brust zu, die ihm mehrere Tage Schmerzen bereiten.



Franz Liszt, 1870.



*Die Mitglieder am Liszt-Denkmal im Ilmpark
während der Weimarer Liszt Tage 2024.*

