

FORUM LISZT

der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Nº 3/4 | 2021

Liszts sakrale Botschaft an die Zukunft

Sakrale Ästhetik in Liszts Instrumentalwerken

**Die Ästhetik in Franz Liszts Oratorien
am Beispiel seines Christus-Oratoriums**

Franz Liszts Via Crucis

**Liszts ›Glocken-Kompositionen‹:
Versuch einer Synopse**

MITTEILUNGEN AUS DER GESELLSCHAFT SOMMER | 2021

Inhalt

<i>Albrecht v. Massow</i> Zum Geleit	Seite 3	<i>Eva-Maria de Oliveira Pinto</i> Liszts ›Glocken-Kompositionen‹: Versuch einer Synopse	Seite 30
<i>Michael v. Hintzenstern im Gespräch mit Albrecht v. Massow</i> Liszts sakrale Botschaft an die Zukunft	Seite 4	Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft	
<i>Albrecht v. Massow</i> Sakrale Ästhetik in Liszts Instrumentalwerken	Seite 10	Tätigkeitsbericht 2019	Seite 38
<i>Ingo Löber</i> Die Ästhetik in Franz Liszts Oratorienwerken am Beispiel seines Christus-Oratoriums	Seite 18	Tätigkeitsbericht 2020	Seite 38
<i>Rufus Brodersen</i> Franz Liszts <i>Via Crucis</i>	Seite 24	Rückblick: 30 Jahre DLG 1990–2020	Seite 44
		Verleihung der Ehrenmitgliedschaften 2020	Seite 45
		Zum Tode Norbert Urbainskys	Seite 45
		Vierte Thüringer Liszt-Biennale und Liszt-Ehrenpreis 2021	Seite 46
		Termine	Seite 47

Abbildungen

S. 4: Peternell-Orgel, Denstedt, © Kai Abrell. | S. 5: Weimar, Herderkirche © Steffen Schmitz (Carschten) / Wikimedia Commons / CC BY-SA 4.0. | S. 6: Erste Tage Neuer Musik in Denstedt, Archiv: Ensemble für Intuitive Musik Weimar. | S. 7: Rembrandt, Christ in the Storm on the Lake of Galilee, Public domain, via Wikimedia Commons. | S. 8: 1992: Stockhausen zu Besuch in Denstedt, Foto: Archiv EFIM. | S. 9: Porträt Alexander Wilhelm Gottschalg 1895 (Ölgemälde von seinem Sohn Franz Gottschalg), Sammlung: Michael v. Hintzenstern, Foto: Maik Schuck. | S. 10: Félicité Robert de Lamennais, Porträt von Jean-Baptiste Paulin Guérin, wikimedia.commons. | S. 12: Adrian Pingstone: Allee der hundert Brunnen, Villa d'Este, Tivoli, wikimedia.commons. | S. 15: Kyrie von J. Barbireau, frühe Handschrift aus dem 16. Jahrhundert in Mensuralnotation. | S. 16: 1. Guillaume Dufay (links) und Gilles Binchois, um 1440 in Martin le Franc, »Champion des Dames«. 2. Heinrich Schütz, porträtiert von Christoph Spätner, um

1660. 3. Franz Schubert, Wilhelm August Rieder, 1875. 4. Antonín Dvořák, 1882. – Alle: wikimedia.commons. | S. 24: Franz Xaver Witt, wikimedia.commons. | S. 25: Raffael, Die Verückung der Heiligen Cäcila, wikimedia.commons. | S. 31: Kiessli, »Marienglocke« in der Weimarer Jacobobskirche, wikimedia.commons, CC BY-SA 3.0 de. | S. 33: Marie Hohenlohe als Tassos Leonore, gemalt von Wilhelm von Kaulbach, wikimedia.commons. | S. 34: Emil Kuh, österreichischer Schriftsteller, wikimedia.commons. | S. 34: Thesurvived99, Marling, wikimedia.commons, CC BY-SA 3.0. | S. 38–45: Michael Straeter, Susan Klaffer und Gabriele M. Fischer. | S. 46: Foto: André Kühn, © Klassik Stiftung Weimar.

Textnachweis

Zitate Seite 39–43: *Vorbild Liszt – Die deutsche Liszt-Gesellschaft 1990–2020*, ISBN 978-3-9820342-2-5, <https://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/neues-zu-liszt/150-vorbild-liszt-30-jahre-dlg>

Impressum

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

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

Anschrift: Deutsche Liszt-Gesellschaft, c/o Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, Platz der Demokratie 2/3, 99423 Weimar, E-Mail: redaktion@forum-liszt.de, www.deutsche-liszt-gesellschaft.de, www.forum-liszt.de

Redaktion: Albrecht v. Massow, Michael Straeter (Intern). 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 978-3-9820342-3-2

Zum Geleit

Albrecht v. Massow, Weimar

In Beiträgen zu Liszts Kirchenmusik wird immer wieder auf seine grundlegende Auffassung von Musik als eine in ihrem Wesen religiöse Kunst verwiesen. Mehrere Beiträge von Wolfram Huschke, Alois Koch, Christoph Meixner, Andreas Marti, Ludger Lohmann, Julia Lucas, Christoph Stölzl und Carsten Kämpf in dem 2011 von Christoph Stölzl und Wolfram Huschke herausgegebenen Sammelband *Réminiscences à Liszt Weimar 2011* gehen explizit oder implizit von Liszts grundlegender Auffassung von Musik aus. Mehr noch als mit den in ganz Thüringen 2011 anlässlich des 200. Geburtstages Liszts über das ganze Jahr verteilten Veranstaltungen und Ausstellungen gelten mit diesen Beiträgen etwa 100 Seiten des insgesamt 255 Seiten starken Buchs dem Verhältnis zwischen Musik und Religion bei Liszt. Das Buch bietet daher auch über seinen Anlass hinaus eine weitreichende Umgewichtung bzw. einen maßgeblich erweiterten Horizont im Blick auf das Schaffen Liszts. Und auch in manchen der anderen Beiträge von Alfred Brendel, Peter Gülke, Michael Krüger, Hellmut Seemann, Detlef Altenburg, Nike Wagner, Dieter Borchmeyer, Christian Wulff, Christoph Matschie, Christine Lieberknecht und Stefan Wolf klingt Liszts grundlegende Auffassung von Musik an. Die dieser Auffassung explizit geltenden Beiträge gehen dabei in der Regel von eigenen Aussagen Liszts über sich selbst und über Musik aus. Und wo Liszt religiöse Texte vertonte, schien das aus seiner Sicht dezidiert religiöse Wesen der Musik ebenso greifbar zu sein. Daran an knüpfen auch die meisten Beiträge des vorliegenden 3./4. Hefts des *Forum Liszt*. Mehr aber als jene Beiträge des oben genannten Sammelbands bieten sie nun eingehendere Werkbetrachtungen, und dies auch im Blick auf Instrumentalwerke Liszts.

Dabei aber könnte eine Einsicht im Hintergrund stehen, die nicht nur in der Konzentration auf religiöse Aussagen Liszts wie auch auf die von ihm vertonten Texte, sondern auch in den Kontroversen um opernhafte Elemente in Liszts Kirchenmusik seltener in den Fokus gerückt wird: dass nämlich nicht nur das Wesen der Musik, sondern letztlich auch das Wesen der Religion durch Worte und Handlungen nicht zu fassen ist. Beide wenden sich wie manche andere Geisteshaltungen auch auf unterschiedliche Weise dem letztlich Unfassbaren der menschlichen Existenz zu, wobei die Musik

sich dem wohl am meisten öffnen kann. Liszt wird dies bewusst gewesen sein. Jedenfalls inszenierte man – vom Dramatisch-Szenischen her denkend – Teile seines Oratoriums *Die Legende von der heiligen Elisabeth* gegen seinen Willen. Er meinte dazu:

Schon 1874 lehnte ich die szenische Darstellung in Pest und Weimar ab, sie will mir bis jetzt nicht recht einleuchten. Ich habe sie zu meinem 70. Geburtstag dann in Weimar gesehen und werde sie auch diesmal [am 23. Mai 1884] nicht hindern können. Mit meinem Willen aber geschieht es nicht.¹

Von daher wird vermutlich auch verständlich, warum Liszt im *Christus*-Oratorium Hinwendungen zum Jenseits – etwa im Abschnitt *Das Wunder* des 2. Teils – sogar nicht einmal primär mit Worten, sondern primär instrumentalmusikalisch zum Ausdruck bringt, wobei selbst hierbei der wichtige Aspekt der Konnotation von Tonarten mit #-Vorzeichen, welche Liszt verschiedentlich im Sinne eines Hindeutens auf Übernatürlich-Jenseitiges und somit Unfassbares bzw. eigentlich Nicht-Darstellbares einsetzte, erst durch den Blick in die Partitur bewusst wird. Vor dem Hintergrund dieser stark divergierenden Weisen des Umgangs mit dem Nicht-Darstellbaren im 19. Jahrhundert lassen sich auch manche Werke des 20. Jahrhunderts betrachten. So kann Karlheinz Stockhausen zu denjenigen gezählt werden, die diesbezüglich dem Szenisch-Dramatischen besonders viel zutrauen.

¹ Zit. nach Daniel Ortuno-Stühling, *Musik als Bekenntnis – Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (= Weimarer Liszt-Studien, Bd. 6), im Auftrag der Deutschen Liszt-Gesellschaft hg. von Detlef Altenburg, Laaber 2011, S. 233.



Liszt sakrale Botschaft an die Zukunft

Michael v. Hintzenstern im Gespräch mit Albrecht v. Massow

A.v.M.: Die Herausbildung einer zeitgemäßen sakralen Ästhetik war ein besonders wichtiges Anliegen Liszts, welches gerade auch in der deutschen sowie mittel- und osteuropäischen Kultur des 19. Jahrhunderts zu denjenigen Bestrebungen gehörte, die aus heutiger Sicht unterschätzt werden. Denn wenn eine heutige Zeit – jedenfalls in westlichen Ländern – sagen sollte, worin sie wichtige geistige Grundlagen der Moderne sieht, dann würde vermutlich eher auf die Französische Revolution und nicht so sehr auf eine der großen Religionen verwiesen. Doch für Liszt und viele seiner Zeitgenossen war die Französische Revolution Faszinosum und Kulturbruch zu-

gleich. Erst recht aber wurde die Französische Revolution – gerade auch mit ihren religionsfeindlichen Aspekten – zum Leitbild späterer sozialistischer Ideologien. Umso bemerkenswerter war es daher, dass ausgerechnet in der religionsfernen DDR, deren Geschichtsbild sich in vielerlei Hinsicht auf die Französische Revolution und deren Fortsetzung durch die Oktoberrevolution zurückführte, anlässlich der Namensgebung der Musikhochschule in Weimar im Jahre 1956, die fortan Hochschule für Musik FRANZ LISZT hieß, neben mehreren weltlichen Werken auch die *Missa choralis* zur Aufführung gelangte. Ebenso trug 1980 die Wiederentdeckung der von Liszt oft gespielten Peternellorgel in Denstedt im Weimarer Land sowie die Etablierung der *Denstedter Konzerte* durch Sie – lieber Michael v. Hintzenstern – seit 1981 bis heute zu einem erneuten Bewusstsein für Liszts sakrale Ästhetik bei. Überdies waren Sie seit 1970 auch mit Karlheinz Stockhausen befreundet, für dessen sakrale Ästhetik Sie sich mehrfach einsetzten – und dies in Absetzung von der überwiegend linksgerichteten und besonders gegen Stockhausen agitierenden westdeutschen Musikpublizistik –, so dass hierdurch verschiedene Stränge einer sakralen Ästhetik im 19. und 20. Jahrhundert zusammengebracht werden konnten, und auch dies schon vor 1989. Lassen sich diese Fäden einer sakralen Ästhetik auch in die Zukunft fortspinnen?



Peternell-Orgel von 1859/60 in der Dorfkirche zu Denstedt, wo Franz Liszt und Alexander Wilhelm Gottschalg ihre »Orgelconferenzen« durchführten. Michael v. Hintzenstern machte die Orgel seit 1980 unter dem Namen »Liszt-Orgel-Denstedt« bekannt und gibt seitdem regelmäßig Konzerte in der kleinen Kirche. 2011 wurde das Instrument von der Fa. Orgelbau Rühle saniert.



Carl Müllerhartung (1834-1908), seit 1865 durch Vermittlung Liszts Musikdirektor in Weimar. Gründer der Weimarer Orchester-Schule, des Vorläufers der heutigen Musikhochschule FRANZ LISZT.

Die Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul, im Volksmund Herderkirche genannt, gehört seit 1998 als Teil des Ensembles Klassisches Weimar zum UNESCO-Welterbe.



M.v.H.: Das sind viele Aspekte auf einmal. Wenn man bedenkt, dass der erste Leiter der Weimarer Orchesterschule der Großherzogliche Kirchenmusikdirektor Carl Müllerhartung war, erscheint es – eigentlich – als folgerichtig, dass zur Namensgebung auch ein geistliches Werk Liszts auf dem Programm stand. Die Wahl des Orgelstücks *Präludium und Fuge über B-A-C-H* sowie der *Missa choralis* konnte man, wenn man wollte, als einen Brückenschlag zu beiden Kirchen deuten. Die von Ihnen angesprochene »Religionsferne der DDR« hatte in der Tat zur Folge, dass ich seit Beginn der 1980er Jahre meine Aufgabe darin sah, auf den großen Umfang seines bislang wenig beachteten sakralen Schaffens hinzuweisen – und auch dessen starke historische Verortung in Weimar, Jena, Eisenach etc. ins Bewusstsein zu rufen. Dafür stehen die Liszt-Uraufführungen in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul. Das waren 1859 *Die Seligkeiten* (später ins Oratorium *Christus* aufgenommen), der 23. und 137. Psalm, 1861 *Der 18. Psalm* und 1873 die erste vollständige Aufführung des Oratoriums *Christus* sowie 1875 *Die heilige Cäcilie*. Darüber hinaus dirigierte Müllerhartung in der Herderkirche auch *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, die *Ungarische Krönungsmesse*, die *Missa choralis*, Psalm 13 und das Requiem für Männerchor und Orgel sowie alle geistlichen A-cappella-Kompositionen. Das erste größere Werk, das der Hofkapellmeister 1848 in Weimar schrieb, war seine Messe für Männerchor und Orgel, die am 15. August 1852 in Weimars katholischer Gemeinde erstmals aufgeführt wurde. Hinzu kommen die

seit 1850 entstandenen zahlreichen Orgelwerke, die in der Gesamtausgabe acht Bände füllen.

Es war ein Glücksumstand, dass ich bei meinen Forschungsarbeiten über den Weimarer Stadtorganisten, Komponisten und Orgelbautheoretiker Johann Gottlob Töpfer auf die von ihm konzipierte Peternellorgel in Denstedt gestoßen bin, an der Liszt mit seinem »legendarischen Kantor« Alexander Wilhelm Gottschalg ab 1860 *Orgelkonferenzen* und Privatkonzerte durchführte. Seit nunmehr 40 Jahren bin ich mit dem – noch einmal zum Liszt-Jahr 2011 umfassend restaurierten – Instrument aufs engste verbunden. In Denstedt wurde die Idee geboren, aus der Historie der Orte heraus Programme zu entwickeln. So kamen ab 1984 als weitere Spielstätten Tiefurt und Ettersburg hinzu. Die Konzerte erlebten eine enorme Resonanz. Dies führte 1992 zur Gründung der *Stadt- und Dorfkirchenmusiken* im Weimarer Land, die seither in etwa 100 Gotteshäusern zu Gast waren. Bevor wir uns ästhetischen Detailfragen zuwenden konnten, galt es, eine inhaltliche Ausgangsbasis und organisatorische Voraussetzungen zu schaffen. Zugleich erblickte ich von Anfang an die Chance, die Dorfkirche als Ort der Avantgarde- bzw. »Zukunftsmusik« zu etablieren! So präsentierte das von mir geleitete Ensemble für Intuitive Musik Weimar (EFIM) dort ab 1982 Konzerte mit Werken des in der DDR tabuisierten Komponisten Karlheinz Stockhausen. Dabei mussten bis zum Ende der DDR immer wieder Hürden überwunden werden!

A.v.M.: Können Sie das näher beschreiben? Gab es Schwierigkeiten oder Behinderungen?

M.v.H.: Es trat 1987 völlig überraschend die Situation ein, dass die Ankündigung meiner Kirchenkonzerte im Veranstaltungskalender *Wohin in Weimar?* nicht mehr möglich war. Ich protestierte daraufhin beim Leiter des Veranstaltungsbüros, der mich wissen ließ, dass es seitens der SED-Kreisleitung eine Intervention gegeben habe: »Zu viele Kirchen-Termine!« Er wolle sich aber der Sache annehmen, was schließlich im Mai des gleichen Jahres zu einer Erklärung des Stadtrates für Kultur führte, dass »die Vokal-, Kammer- und Orgelkonzerte einen Beitrag zur sozialistischen Erberezeption bilden«.

Mein Einsatz für westliche Avantgardemusik wurde von mehreren Institutionen bis zum Ende der DDR mit Argwohn verfolgt und löste langanhaltende Animositäten aus!

Im Liszt-Jahr 1986 (175. Geburtstag und 100. Todestag) gehörte ich zwar der vorbereitenden Arbeitsgruppe an, doch wurde mir in ihrer konstituierenden Sitzung nicht das Wort erteilt, was mich jedoch nicht davon abhielt, meine Planungen vorzustellen. Der damalige Flyer des Gesamtprogramms enthält 32 Konzerte, über die Hälfte davon fand in Kirchen statt! Um das geistliche Musikklima von Liszt weiter zu fokussieren, organisierte ich Ende Oktober 1986 im Weimarer Sophienhaus unter dem Dach der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Thüringen ein internationales Symposium mit Referenten aus der BRD, DDR, Ungarn und den USA.

A.v.M.: Welche inhaltlichen Schwerpunkte wurden beleuchtet?

M.v.H.: Da kommen wir wieder zu dem von Ihnen eingangs erwähnten Geschichtsbild der DDR zurück, das auf Traditionslinien seit der Französischen Revolution fußte. So lautete der Titel eines Referates *Zwischen Katholizismus und Protestantismus: Franz Liszt in den Auseinandersetzungen seiner Zeit*. In seinen Pariser Jahren hatte Liszt 1835 sechs Artikel *Zur Stellung der Künstler* geschrieben und in einem Kapitel wortgewaltig den Niedergang der Kirchenmusik beklagt. Er bezeichnete das »barbarische, schwerfällige, weihelose Psalmodieren der Chorsänger« als »gedankenloses Blöken«. Und forderte eine Reform der Kirchenmusik sowie eine Besinnung auf die Altmeister: Palestrina, Bach, Händel, Haydn und Mozart.

In diese Zeit fällt seine Freundschaft mit dem exkommunizierten Priester Robert de Lamennais, der mit seinen *Paroles d'un croyant* (1834) eine ganze Generation religiöser Sozialisten inspirierte. In seiner Schrift *De la Fondation Goethe* würdigt Liszt 1849 das Wirken Martin Luthers und die Reformation. Als 1850 die Bach-Gesellschaft gegründet wird, tritt er in den Vorstand ein. Die Gesamtausgabe der Werke des Thomaskantors beginnt zu erscheinen. Im gleichen Jahr setzen die Arbeiten der Benediktiner von Solesmes ein, die sich um eine Erforschung des gregorianischen Chorals bemühen. Liszt beschäftigte sich mit Gregorianik ebenso wie mit lutherischen Kirchenliedern, die er vielfältig in seinen Werken



1988: Erste Tage Neuer Musik in Denstedt zum 60. Geburtstag von Karlheinz Stockhausen: Hans Tutschku, Matthias v. Hintzenstern, Mario Peter, Markus Stockhausen, Michael v. Hintzenstern (v.l.n.r.).

adaptierte. Die Hoffnung, diese Bestrebungen ab 1861 in Rom forcieren zu können, blieben jedoch weitgehend unerfüllt.

Mit dem Symposium wollten wir Liszts langjährige Bemühungen um eine Reform der Kirchenmusik ins Bewusstsein rufen, die von der Rückbesinnung auf ursprüngliche Quellen bis hin zu symphonisch dimensionierten Oratorien reichten. Und immer wieder neuartige Formen hervorbrachte. In diesem Kontext haben wir seinerzeit auch auf die herausragende Rolle der eher spartanisch angelegten *Via Crucis* hingewiesen, in der sich Gregorianik und lutherischer Choral begegnen. Liszts Ringen um eine »sakrale Ästhetik« war ein lebenslanges »work in progress«, dass seine schöpferische Vielfalt spiegelt, aber auch von Phasen der Kompromissbereitschaft geprägt war.

A.v.M.: Die Frage, wie überzeugend eine sakrale Ästhetik auch über ihre Entstehungszeit hinaus sein kann, ist durchaus auch im Blick auf musikalische Mittel zu erörtern. Manches in Liszts sakraler Ästhetik, was durch Tonmalerei wirken soll, könnte als Kitsch oder aber als unzulässige Versinnlichung oder – mit Theodor W. Adorno gesprochen – als Verdinglichung nicht-wahrnehmbarer Geisteskräfte empfunden werden. So ist beispielsweise im 2. Teil des *Christus*-Oratorium das Aufkommen des Sturms sowie dessen Besänftigung durch Jesus auf dem See Genezareth tonmalerisch in Szene gesetzt. Gleichwohl geschieht dies überwiegend instrumental-musikalisch – jenseits der wenigen solistisch oder chorisches gesungenen Worte – und führt zugleich über das tonmalerisch Dargestellte hinaus. Denn die Tonart der Besänftigung – Cis-Dur – wird mehrfach überstiegen in Richtung einer anderen Tonart, die allerdings nur aufscheint, gleichwohl verheißungsvoll wirkt: E-Dur, eine in mancher Tonartencharakteristik des 18. und 19. Jahrhunderts oft als »himmlisch« konnotierte Tonart. Folgt man dieser Konnotation, dann wäre die Besänftigung durch Jesus noch weiterreichend zu deuten: Die Angst, sein Leben zu verlieren, zeugte von mangelndem Vertrauen in die Verheißung eines anderen, ewigen Lebens. Zwar können Hörer dieser Stelle ohne Partitur von jenen Tonarten nicht wissen; aber sie hören die eigentümliche Harmonik des Weisens über die Tonart der Besänftigung hinaus. Eine hintergründige Harmonik dieser Art begegnet vielfach bei Liszt, auch in seinen Instrumentalwerken. Erstreckt sich seine sakrale Ästhetik somit nahezu über sein gesamtes Werk? Und läge deren Wirkung im Wesentlichen vielleicht doch in etwas, was durch Worte und Tonmalerei allenfalls eröffnet wird, nicht aber sich darin erschöpft?



Rembrandt: Christus besänftigt den Sturm auf dem See Genezareth.

M.v.H.: Ich sehe durchaus, dass diese »sakrale Ästhetik« sein Gesamtwerk durchzieht, auch wenn es problematisch erscheinen mag, hier zu pauschalisieren. Dies ist immer am einzelnen Werk näher auszumachen, am motivisch-thematischen Material, wenn (zum Beispiel) einerseits bei *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* das chromatisches Motiv der Bach-Kantate kunstvoll-dramatisch variiert wird, um andererseits mit dem erlösenden Schluss-Choral *Was Gott tut, das ist wohlgetan* Hoffnung zu stiften. Im Grunde geht es letztendlich um Anbetung und Gotteslob. Was soll man auch anderes von einem »verhinderten Priester« erwarten?

A.v.M.: Sakrale Ästhetik vollzieht sich in religiösen Riten meistens innerhalb eines festgefügteten Regelwerks aus Gesten, Prozessionen, Darreichungen etc. Doch zum Wesen der musikalischen Moderne des 19. Jahrhunderts, deren wichtigster Protagonist Liszt wurde, gehört gerade eher der Regelverstoß, und für die Neue Musik des 20. Jahrhundert gilt dies noch viel mehr. Liszt generierte dabei auch den Typus eines improvisatorisch entstehenden Werks, wie er auf andere Weise mit Karlheinz Stockhausens *Intuitiver Musik* und deren Integration in andere Werkkonzeptionen wiederkehrte, wenn auch im Zuge einer Ästhetik, die selbst der erweiterten Tonalität und Klanglichkeit Liszts überaus fern scheint. Mit dem

Ensemble für Intuitive Musik haben Sie Stockhausens Idee einer intuitiven Musik zu einer weit über ihn hinausgehenden Verbreitung verholfen. Kann auch diese Idee Teil einer sakralen Ästhetik sein, wie sie in Stockhausens Werk sowieso von größter Bedeutung ist?

M.v.H.: Liszt und Stockhausen waren beide katholisch. Liszt überschritt zwar die vom Allgemeinen Cäcilienverein postulierten Regeln, vermied jedoch die Konfrontation mit der Amtskirche. Bei Stockhausen kam es 1955 zum Bruch, als man ihm mitteilte, dass Lautsprechermusik in der katholischen Kirche verboten und die geplante Uraufführung einer *Elektronische Messe* im Kölner Dom nicht möglich sei. So entstand der *Gesang der Jünglinge* (1955/56), der ihn international bekannt machte. 1957 schrieb er in einem Artikel »Die neue Funktion der Musik muss eine geistliche sein.« In den 60er Jahren begeisterte den Neutöner die Idee des »Suprareligiösen« und in den 70ern bekannte er, dass Buddha für ihn so wesentlich sei wie andere Religionsgründer, wobei er – und das ist wirklich bemerkenswert! – Christus eine spezifische Bedeutung zuwies. Christus habe die phänomenale Leistung vollbracht: das Individuum sich seiner Unauslöschlichkeit bewusst zu machen und in jedem Menschen das Gesicht Gottes zu sehen.

Ich habe Stockhausen als tief religiösen Menschen erlebt, der täglich betete. Von Liszt ist auch überliefert, dass er zur Frühmesse ins Jägerhaus pilgerte.

Stockhausen schrieb mir 1981, dass Gotteshäuser »die schönsten Orte« für seine Musik seien. Dabei müsse der Hörer selbst herausfinden, welche Werke ausdrücklich geistliche Werke – also Musik des Gotteslobes, der Gottesanbetung und Danksagung an Gott – und welche

Werke es in mehr verborgener Weise seien. Musik war für ihn ein Mittel, die Verbindung der Seele mit dem Jenseits wach zu halten. Ihm schwebte eine geistliche Musik vor, die nicht nach Kirche riecht, ohne sich auf eine bestimmte Form des Religiösen festzulegen.

Seine 1968 kreierte *Intuitive Musik* entsteht – »aus der geistigen Einstimmung der Musiker durch kurze Texte« – im Moment der Aufführung. Stockhausen ging es darum, den schöpferischen Prozess – die musikalische Ideensphäre des Komponisten, der Eingebungen (Intuitionen) folgt –, für das Ensemblespiel zu erschließen. Das Spiel der Gruppe soll möglichst rein aus der Intuition erfolgen, wobei das gegenseitige Re-Agieren der einzelnen Musiker qualitativ mehr ist als eine Summe individueller Einfälle. Sein Credo lautete, ich zitiere: »Musikalische Meditation ist keine Gefühlsdudelei, sondern Überwachtheit und – in den lichtesten Momenten – schöpferische Ekstase.«

Dieser sehr speziellen Form des Musizierens und daraus resultierenden weiteren Ausprägungen sowie synästhetischen und multimedialen Projekten hat sich das Ensemble für Intuitive Musik Weimar seit 1980 verschrieben. Seit 1982 musizierten wir gemeinsam mit dem Trompeter Markus Stockhausen (Köln), der mit uns bis zum Mauerfall 30 Konzerte in der DDR gab.

Bei den 1. Tagen Neuer Musik zum 60. Geburtstag Stockhausens 1988 diente die Denstedter Kirche als Plattform für die Präsentation von 22 Werken, wobei alle elektroakustischen Kompositionen erstmalig in der DDR erklangen.

Stockhausen selbst betrat 1992, als wir unter der Überschrift »Stockhausen in der Stadt der Klassiker« das 5. Festival in Weimar veranstalteten und in Denstedt mit



14.10.1992:
Karlheinz Stockhausen
zu Besuch in Denstedt.

Michael v. Hintzenstern,
Karlheinz Stockhausen,
Mario Peter, Hans Tutschku,
Matthias v. Hintzenstern (v.l.n.r.).

seinem Stück *Unbegrenzt* eröffneten, sichtlich bewegt die Dorfkirche.

Nachdem wir mit ihm 1991 geprobt hatten, schrieb er nach Weimar: »Ich werde helfen, wann immer ich eine Chance bekomme, daß Ihr weitergeht in der Entdeckung, Klärung der Intuitiven Musik.« Im Mai 2005 spielte das Ensemble nach intensiver Probenarbeit mit ihm sechs Stücke aus seinem Zyklus *FÜR KOMMENDE ZEITEN* (1968-1970) erstmals auf CD ein. Unsere Proben mit ihm in den Jahren 1991 und 2005 wurden inzwischen im Rahmen der Doktorarbeit »Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik« (Martin Zingsheim, Köln 2015) dokumentiert und kommentiert.

Die Frage, ob sich die Fäden einer sakralen Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts in die Zukunft fortspinnen lassen, hat mich eigentlich nie beschäftigt. Liszts Bemühungen um eine Kirchenmusik der Zukunft verdienen großen Respekt! Mich hat beeindruckt, dass er schon ökumenisch dachte, wovon auch seine Freundschaft mit dem protestantischen Kirchenhistoriker Karl v. Hase zeugt. Nach der Aufführung eines Luthers-Festspiels von Otto Devrient in Jena schrieb er 1883 an Gottschalg: »Wäre ich nicht andersgläubig, so würde ich ein Oratorium über Luther schreiben. Es ist damals viel gefehlt worden, und zwar auf beiden Seiten! Und das geschieht auch noch heute!«

Im Schaffen Stockhausens spielt das Religiöse und auch das Rituelle eine große Rolle, was sich auch in seinem *LICHT*-Zyklus (1977-2003) manifestiert. Die *Intuitive Musik* stellt mit den zwischen 1968 und 1970 entstandenen Zyklen *AUS DEN SIEBEN TAGEN* und *FÜR KOMMENDE ZEITEN* einen Sonderfall dar, weil hier



Alexander Wilhelm Gottschalg (1827-1908), thüringischer Kantor, Organist, Komponist. Die sogenannten »Orgelconferenzen«, die an der Orgel in Denstedt stattfanden, gehen auf die gemeinsame Initiative von Gottschalg und Liszt zurück.

– in kleiner Besetzung bis zu maximal sieben Spielern – ein kollektiver schöpferischer Prozess in Gang gesetzt wird, der unmittelbar Musik entstehen lässt. Dies steht im Gegensatz zu seinen ansonsten determinierten bzw. formel-generierten, minutiös ausgearbeiteten Kompositionen.



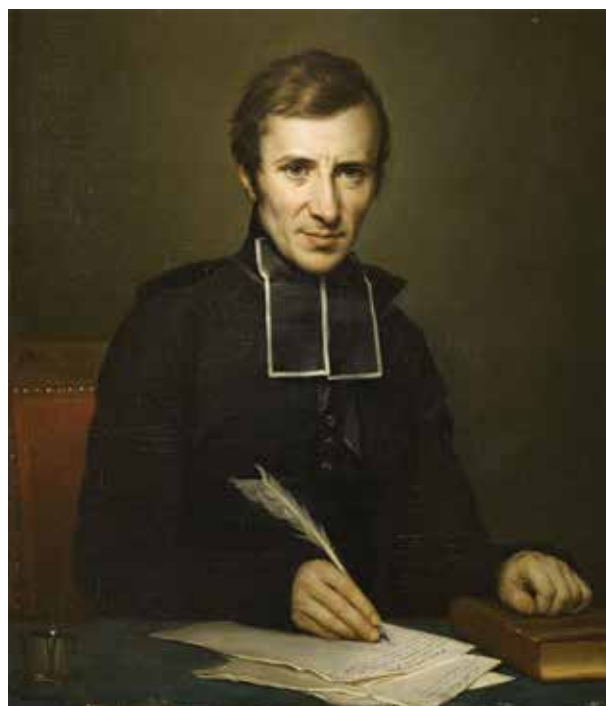


Sakrale Ästhetik in Liszts Instrumentalwerken

Albrecht v. Massow, Weimar

Diejenigen Werke Liszts, welche eine musikalische Moderne in Mitteleuropa entfesselten, standen von vornherein massiv in der Kritik: seine Symphonischen Dichtungen sowie weitere Instrumentalwerke mit programmatischen Werktiteln. Die durch sie ausgelösten Kontroversen hatten ein Dauerthema, welches in unterschiedlichem Grade bis heute fortwirkt, nämlich mit dem Vorwurf, Liszt habe Mängel seines kompositorischen Handwerks wie auch oberflächliche Effekthascherei durch programmatische Titel, welche an den geistigen Horizont der damaligen Bildungsschichten anknüpften, übertünchen bzw. kompensieren wollen. Auch viele Vertreter der heutigen musikalischen Moderne, die ihm auf Umwegen einiges zu verdanken haben, fremdeln mit ihm. Man wird diese Skepsis zwar nicht ausräumen können, zumal manche Werke Liszts von Effekthascherei nicht frei sind. Das Merkwürdige ist dennoch, dass eine eingehendere Werkkenntnis die kompositorische Vielschichtigkeit eines Verständnisses von Religion und Moderne deutlich werden läßt, welches diesem Mann und seinem Lebensstil bis heute nicht zugetraut wird. Aber genau hinsichtlich dieses Verständnisses von Religion und Moderne lässt sich vielleicht Walter Benjamins Bild vom »Engel der Geschichte«, der rückwärtsgewandt in die Zukunft treibt, zumindest modifiziert anwenden, wenn man sich im Falle Liszts einen Engel vorstellt, der sich rückwärts umblickend mächtige Flügelschläge in die Zukunft unternimmt.

Und man stelle sich Aspekte der Rückwärtsgewandtheit bei Liszt als nicht zu geringfügig vor. In seinem Buch *Franz Liszt – Eine theologische Rhapsodie* zeigt Wolfgang W. Müller, wie sich Liszt in den Kontroversen zwischen Religion und Moderne positionierte. Sein Eintreten für



*Félicité Robert de Lamennais (1782-1854)
Porträt von Jean-Baptiste Paulin Guérin*

soziale und humanistische Ideen, wie sie von katholischen Geistlichen wie Félicité de Lamennais (1782–1854) entwickelt wurden, suchte von vornherein und im Alter zunehmend einen Ausgleich mit konservativen Auslegungen des Katholizismus. Zudem waren diese Auslegungen bei Lamennais wie bei Liszt philosophisch weit zurückgreifend verankert, unter anderem im Denken Platons, in welchem der »Ordnungsfaktor des Musischen«¹ letztlich auf kosmologische Gesetzmäßigkeiten zurückgeführt wird. Platon wurde Liszt offenbar nicht erst durch die Schriften von Lamennais nahegebracht, da er ihn auch schon 1832

in einem Brief an den Schweizer Pianisten Pierre Wolff als eine von mehreren Inspirationen neben der Bibel und einigen Schriftstellern und Komponisten erwähnt.² Da in Liszts Verknüpfung von Religion und antiker Philosophie offenbar eine grundlegende Auffassung von Musik durchscheint, ist es nur konsequent, Aspekte dieser Verknüpfung im Zuge einer sakralen Ästhetik bei Liszt nicht nur in dezidiert kirchenmusikalischen Werken, sondern ebenso auch in seiner Instrumentalmusik aufzusuchen.

Werktitel, Bezeichnungen und Spielanweisungen

Geläufig blieb aus den ästhetischen Kontroversen des 19. Jahrhunderts zwischen ›Absoluter Musik‹ und ›Programm Musik‹³ die Auffassung, dass Sinn und Gehalt von Programmmusik bzw. Symphonischer Dichtung sich erst schlüssig ergäben durch außermusikalische Inhalte, wie sie durch Werktitel, Bezeichnungen und Spielanweisungen bei Liszt anzutreffen sind. Carl Dahlhaus zeigte jedoch am Beispiel der in den Jahren 1848/49 entstandenen Symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*, wie die werkimmanente Syntax einer Motiv- und Thementransformation einen immanenten strukturellen Zusammenhang ergibt,⁴ welcher den musikalischen Sinn der Formdramaturgie des ganzen Werks zum Angebot für ein gehaltliches Verständnis werden lässt. Zuspitzen könnte man Dahlhaus' triftige Analyse dahingehend, dass Liszts Motiv- und Thementransformation den Werktitel sowie das ihn inspirierende Gedicht von Victor Hugo recht eigentlich erst verständlich werden lässt. Denn das im Werktitel mit dem Wort »on« angedeutete lyrische Subjekt, welches inneres und äußeres Erleben in einer konfliktreichen weltanschaulichen Perspektive zusammenführt, wird als eben dieses Vermögen des Zusammenführens von Widerstreitem kompositorisch überhaupt erst greifbar durch jene Motiv- und Thementransformation, welche heterogen Erscheinendes zusammenführt. Sie erzeugt dasjenige, was als das musikalische Subjekt dieser Symphonischen Dichtung greifbar wird und demjenigen korrespondiert, was im Gedicht Hugos mit Worten wie »je« oder »moi« als lyrisches Subjekt begegnet. Mit Liszts Motiv- und Thementransformation, die unter anderem satzimmanente und satzübergreifende Verfahrensweisen Ludwig van Beethovens oder Felix Mendelssohn Bartholdys aufgreift und im Rahmen einer Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit fortentwickelt, wird in der mitteldeutschen Musikkultur ein Komponieren entfesselt, welches paradigmatisch für die musikalische Moderne insgesamt wurde.⁵

Ist also schon das Verhältnis zwischen Werktitel und Komposition maßgeblich von letzterer her zu sehen – und zwar mit allen musikgeschichtlichen und ideengeschichtlichen Folgen, die sie hatte –, so gilt dies erst recht im Blick auf das Verhältnis zwischen Bezeichnungen und musikalischer Syntax im Detail. Zeigen lässt sich dies am Beispiel des *Andante religioso* innerhalb dieser Symphonischen Dichtung. Denn Sinn und Gehalt des *Andante religioso*, in welchem sich die konflikthaften Passagen dieser Symphonischen Dichtung beruhigen, ergeben sich nicht erst durch die Bezeichnung, sondern durch die musikalische Syntax dieser Stelle selbst. Sie besteht aus einem vierstimmigen Bläuersatz – zunächst in den Blechbläsern, später in den Holzbläsern –, der in seiner ruhigen Homophonie Chorälen anempfunden ist:

Buchstabe O, T. 56

Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*.

Von den Streichern wird dieser Bläuersatz aufgegriffen und klangräumlich geweitet.

Buchstabe O, T. 76

Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*.

Seine spätere Wiederkehr leitet zugleich in den Schluss der ganzen Symphonischen Dichtung. Die formdramaturgische Stimmigkeit dieser Symphonischen Dichtung Liszts war immer wieder Gegenstand von ästhetischen

Kontroversen. Gleichwohl dürfte zweierlei mittlerweile unbestreitbar sein: Erstens geht dieser Bläsersatz rhythmisch aus der von Dahlhaus aufgezeigten Motiv- und Thementransformation hervor, und zweitens bildet er bei seiner späteren Wiederkehr den Zielpunkt der Formdramaturgie des ganzen Werks. Dies ist umso bemerkenswerter, als eine frühere Version dieses Werks – noch unter dem Titel *Méditation-Symphonie* – einen gänzlich anderen Schluss, nämlich als Stretta, aufweist. Das aber heißt nichts anderes, als dass der musikalische Sinn der Symphonischen Dichtung in ihrer endgültigen Version sich zwar unter anderem vom Gedicht Victor Hugos inspirieren ließ, sich gleichwohl nicht von diesem her überhaupt erst ergibt, sondern schon durch eine in sich stimmige musikalische Syntax greifbar wird und sich als Gehalt auslegen lässt. So wird durch das Choralidiom des genannten Bläsersatzes die sakrale Sphäre eines Kirchenraums in das Werk eingebracht, zu der Hugos Gedicht nicht hinführt, weil dessen Gottesbegriff in erster Linie von der Natur her und nicht von der Kultur her gedacht ist. Mehr noch: Die klangräumliche Ausweitung des Choralidioms in andere Instrumente – vor allem in die Streicher – könnte man gehaltlich dahingehend deuten, dass eine sakrale Sphäre sich nun auch auf andere Erlebensräume ausdehnt. Damit aber dehnt sie sich auch auf dasjenige aus, wofür Liszts Symphonische Dichtung immer wieder angeführt wird, nämlich für die Entfesselung einer musikalischen Moderne. Diese Entfesselung aber wäre hier bei Liszt eine, die Moderne und Religion – anders als geläufig angenommen – nicht als zunehmenden Gegensatz erscheinen lässt, sondern als ein Wechselspiel zwischen Innovation und Selbstvergewisserung.

Eine sakrale Ästhetik begegnet auch in Klavierwerken Liszts, und zwar schon deutlich vor den Symphonischen Dichtungen, etwa mit den *Harmonies poétiques et religieuses*. Auch in späteren Klavierwerken wird diese sakrale Ästhetik immer wieder greifbar im Blick auf das Verhältnis zwischen Komposition und Werktiteln, Bezeichnungen und Spielanweisungen. So versah Liszt den Übergang zum zweiten Teil von *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* aus dem dritten Band der *Années de Pèlerinage* etwa in der Mitte des Stücks mit dem lateinischen Zusatz »Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam (Evang: sec: Joannem 4-14)«, was übersetzbar ist als »Vielmehr wird das Wasser, was ich ihm gebe, in ihm zur Quelle des ewigen Lebens«. Dadurch erhält dieses zunächst tonmalerisch bzw. impressionistisch anmutende Stück, dessen musikalische Syntax vielfach aus Arpeggien bzw. Akkordarpeggien in rascher Aufwärts und Abwärtsbewegung besteht, eine weiterreichende Bedeutung.



Allee der hundert Brunnen, Villa d'Este.

Erschließt sich eine weiterreichende Bedeutung in *Les Jeux* nur durch den Zusatz, welcher in Latein als Kirchensprache verfasst ist, so benennt die Spielanweisung »quasi organo« in dem Stück *Unstern! – Sinistre, disastro*, einem der letzten Werke Liszts, nach dem äußerst dissonanten und stellenweise gewalttätig anmutenden Höhepunkt des Stücks, der in dreifachem Forte zu spielen ist, eine unvermutete Wendung ins Sakrale, welche schon in der musikalischen Syntax dieser Stelle selbst zum Ausdruck kommt. Ihre in plötzlich zurückgenommener Lautstärke und in ruhigem Tempo zu spielenden Akkorde sind einem instrumentalen Choral anempfunden, wie er in dem Bläsersatz der oben genannten Symphonischen Dichtung ähnlich schon begegnete und hier im Klavierstück nun wie für Orgel gedacht sein soll:



Franz Liszt, *Unstern! – Sinistre, disastro*.

Tonartencharakteristik

Der Versuch, Gründe für Liszts Wahl von Tonarten in einer Tonartencharakteristik zu sehen, die schon zu seiner Zeit so faszinierend wie umstritten war, muss sich den Vorwurf der Spekulation gefallen lassen. Doch mindestens kann ein solcher Versuch für sich beanspruchen, von bloßer Spekulation zu einer begründeten Spekulation überzugehen. Für die Betrachtung einer sakralen Ästhetik könnte sich ein solcher Versuch naheliegenderweise zunächst auf diejenigen Werke konzentrieren, die bestimmte religiöse Texte bzw. Schilderungen vertonen, um von ihnen her die Wahl signifikanter Tonarten in signifikanter Positionierung zueinander zu erklären, die sich dann auch für manche Instrumentalwerke in Anschlag bringen lassen müßten. Doch dieses Vorgehen unterschlägt ein Problem. Denn erstens begegnen signifikante Tonarten in signifikanter Positionierung zueinander auch in Instrumentalwerken Liszts, die zeitlich vor oder nach seinen sakralen Vokalwerken entstanden; zweitens aber steht die beanspruchte Signifikanz selbst immer wieder in Frage. Und nicht von der Hand zu weisen ist der Vorwurf, man betreibe eine Art »investigative Musikanalyse«, welche das Vermutete eigens erst einführt, um es dann zu erhärten. Vielleicht aber sind solche Fragen gar nicht anders zu erörtern, egal von woher man das Pferd aufzäumt. Geht man daher eingedenk solcher Zweifel doch von sakralen Vokalwerken aus, zumal von ihnen her auch historisch einige Aspekte einer Tonartencharakteristik einschließlich mancher Widersprüche ihren Ausgang nahmen, so gelangt man hinsichtlich einzelner Abschnitte des *Christus*-Oratoriums von Liszt in die Nähe von Einschätzungen wie den folgenden von Daniel Ortuño-Stühling:

Ein weiteres Mittel sowohl zur musikalischen Abrundung des Werkes als auch zur Interpretation des biblischen Geschehens ist eine elaborierte Tonartensymbolik.

[...]

[So] weist das Weihnachtsoratorium G-Dur als tonales Zentrum auf, wohingegen im zweiten Teil E-Dur und im dritten f-Moll diese Funktion erfüllen. Durch das abschließende Resurrexit, welches wiederum in E-Dur steht, lässt sich diese Tonart zugleich als Rahmentonart des Gesamtwerks ausmachen. Damit weist Liszt dem Christus dieselbe Grundtonart zu wie der zuvor entstandenen Elisabeth, in deren Verlauf E-Dur zugleich die ungarische Heilige symbolisiert. [...] Dass diese Konnotation von E-Dur als Tonart der »Hauptfigur« auch in Liszts zweitem Oratorium zu finden ist, wird an den Abschnitten des Werks deutlich, die die Person Christi und ihr Wirken zum Inhalt haben, wie die Gründung der Kir-

che, die Seligpreisungen und das Resurrexit, welche überwiegend in E-Dur gehalten sind.

[...]

Auch der tonale Verlauf innerhalb des Wunders offenbart diese semantische Tonartenverwendung Liszts. Herrscht [hier zunächst] keine eindeutige Tonalität vor – auch der immer wieder erreichte Orgelpunkt auf C vermag nichts daran zu ändern – so steht der Abschnitt, welcher das Wirken Christi darstellt in E-Dur. Die Erkenntnis seiner Göttlichkeit durch die Jünger erfolgt gar in Cis-Dur.

[...]

Sind die Kreuztonarten insgesamt der göttlichen Sphäre zugeordnet, so stehen die b-Tonarten für Schmerz, Leid, Trauer und eine Abwesenheit von göttlicher Kraft. Vor allem das nur einem Halbtonschritt von E-Dur entfernte, aber im Quintenzirkel gegenüber liegende, f-Moll ist in Liszts Schaffen immer wieder als die Trauertonalart »par excellence« [...] verwendet.⁶

Und aus historisch auseinanderliegenden Quellen zur Tonartencharakteristik ergeben sich für die Tonart E-Dur durchaus vergleichbare Zuschreibungen. Johann Mattheson zufolge

druckt [E-Dur] eine Verzweiflungs=volle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus [...] und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes / scheidendes / leidendes und durchdringendes / daß es mit nicht als einer FATALen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.⁷

Die hier angedeutete Spannung zwischen Diesseits und Jenseits klingt erneut an in Johann Jakob Wilhelm Heinses Charakterisierung:

Wir geben [...] dem E dur den Charakter himmlisch. Er ist das Höchste, wohin die schoene Natur steigt.⁸

Betrachtet man unter Aspekten einer Tonartencharakteristik wie den genannten nun manche Klavierwerke Liszts – und zwar sowohl aus der Zeit vor als auch aus der Zeit nach den Oratorien –, so ergeben sich signifikante Deutungsmöglichkeiten.

In der *Bénédiction de Dieu dans la solitude* aus den *Harmonies poétiques et religieuses* komponiert 1830/34, ist Fis-Dur die Haupttonart. Sie wirkt über weite Strecken in sich ruhend; wo in ihrem harmonischen Umfeld andere Akkorde bzw. Tonarten entstehen, wirken sie, wie wenn sie diese Tonart von verschiedenen Seiten beleuchten wollten. Weitere #-Tonarten in diesem Stück verstärken diesen Eindruck des Beleuchtens von verschiedenen

Seiten. Doch einige kurze Episoden gibt es im Stück, die unvermutet herausführen aus den #-Tonarten in b-Tonarten. Die längste dieser Episoden – überschrieben als »Più sostenuto quasi preludio« – ist zwar im Verhältnis zu den 362 Takten des Stücks auch vergleichsweise kurz (T. 223–247) und auch in ihrem Charakter nicht in betontem Kontrast zum Bisherigen; und doch bringen ihre suchende Melodik und Harmonik etwas in Bewegung, was sich dann trotz der baldigen Rückkehr zur Tonart Fis-Dur auf deren Melodik und Harmonik auswirkt. Die suchende Bewegung erfährt jetzt auch diese Tonart, so dass es aus ihr heraus nun zu einer großen Steigerung und einem repetitiven Höhepunkt kommt, der das nach ihm erneut einsetzende Anfangsthema des Stücks nun nicht mehr als in sich ruhend erscheinen lässt, sondern als Ziel von Bemühung. Deutet man diese Sachverhalte unter Aspekten der oben genannten Tonartencharakteristik, so ergibt sich auch für dieses Instrumentalstück eine Deutungsmöglichkeit, die in solche sakralen Sphären hinüberreicht, von denen der Titel dieses Stücks Kunde gibt.

Die *Consolations* – komponiert in zwei Versionen zwischen 1844 und 1850 – enthalten in der zweiten Version sechs Stücke, von denen die zwei ersten sowie die zwei letzten in E-Dur stehen, während die beiden mittleren in Des-Dur stehen. Choralidiome kommen verschiedentlich vor, so gleich zu Beginn des ersten Stücks, besonders aber im vierten Stück. Allerdings weicht hier das Choralidiom alsbald einer suchenden Bewegung, die zugleich eine Eintrübung nach Des-Moll erfährt (T. 10–14). Im Versuch, sich dieser Tonart zu entwinden, begegnen in den folgenden Takten Aufhellungen, die kurzzeitig mit enharmonischen Wechseln zu #-Tonarten einhergehen (T. 14–17). Aus dem erneuten Zurücksinken in die Tonart Des-Dur, welcher deren Parallele B-Moll folgt (T. 20), entsteht nun eine weitere harmonische Verfahrensweise, in der anklingt, was als »Teufelsmühle« in die Musiktheorie und kompositorische Praxis des späten 18. und des 19. Jahrhunderts eingegangen ist. Diese harmonische Verfahrensweise, die vielfach schon in Werken Franz Schuberts, die Liszt sehr gut kannte, begegnet, lässt eine Molltonart aufsteigen in ihre parallele Durtonart eine kleine Terz höher; diese aber schlägt wieder um in ihre gleichnamige Molltonart. Von dieser wird wiederum zu deren paralleler Durtonart eine kleine Terz aufgestiegen, die aber ihrerseits wieder umschlägt in ihre gleichnamige Molltonart. Setzt sich das Verfahren fort, wird nach zwei weiteren Schritten im Abstand einer kleinen Terz wieder die Ausgangstonart in Moll erreicht. Psychologisch wurde also trotz erheblicher Anstrengung nichts erlangt, sondern im Zuge eines Kleinterzzyklus nur wieder dessen Ausgangspunkt erreicht. Von diesem fruchtlosen Krei-

sen in sich bei großer Anstrengung hat diese Verfahrensweise ihre Bezeichnung als »Teufelsmühle«. Mit ihr geht also auch eine religiöse Zuschreibung einher. Hier bei Liszt ist die Tonart B-Moll der Ausgangspunkt einer solchen Verfahrensweise (T. 20). Von ihr wird aufgestiegen zu deren parallelen Durtonart Des-Dur eine kleine Terz höher (T. 21); diese aber schlägt um in die gleichnamige Molltonart Des-Moll (T. 21). Von dieser wird wiederum zu deren paralleler Durtonart eine kleine Terz aufgestiegen, also Fes-Dur, von Liszt enharmonisch nun aber als E-Dur notiert (T. 22), was er nicht zwingend müsste, da er in anderen Werken durchaus auch Fes-Dur notiert. Dieses E-Dur schlägt wiederum um nach E-Moll (T. 22). Der nächste zu erwartende Aufstieg, nämlich zu deren paralleler Durtonart G-Dur, wird nicht mehr vollzogen; stattdessen folgt gleich deren gleichnamige Molltonart G-Moll (T. 23).



Franz Liszt, *Consolations*, 4. Stück, Quasi adagio.

Hier bricht das Verfahren ab, denn es ist absehbar, wohin es nach weiteren Schritten auf den Stufen von kleinen Terzen führen würde, nämlich zurück zum Ausgangspunkt B-Moll. Resigniert wendet sich die Harmonik daher zurück zu deren paralleler Durtonart Des-Dur, also zur Ausgangstonart des ganzen Stücks. Aber jene Verfahrensweise zeigt, wohin die Harmonik eigentlich hin wollte, nämlich mutmaßlich nach E-Dur, welches aber nicht gehalten werden kann. Sieht man es so, dann kämen mit dieser Tonart auch hier wieder Zuschreibungen ins Spiel, wie sie gemäß der oben erwähnten Tonartencharakteristik als Teil der sakralen Ästhetik Liszts – auch in seinen Instrumentalwerken – begriffen werden können. Dies würde hier allerdings nur auf der Ebene der Notation deutlich; wer die Partituren nicht kennt, weiß nicht, wie diese Tonarten und ihre Positionierungen zueinander bei Liszt notiert sind.

Aus der späten Schaffensphase Liszts stammt das kurze Stück *Sancta Dorothea*, komponiert 1877 in Rom. Es beginnt und endet in hoher Lage in E-Dur, von der es nur für eine kurze Zeit herabsinkt über die Tonarten Cis-Dur (T. 9–11) und Fis-Dur (T. 13–18). Diese wiederum trübt sich ein nach Fis-Moll, welches aber in mittlerer Lage den Weg zurück nach E-Dur ermöglicht (T. 20–23), nämlich als dessen zweite Stufe. Ein erneuter Abstieg zu den Tonarten Cis-Dur und Fis-Dur führt schließlich nach

Dis-Moll in tiefer Lage (T. 24-38). Doch in einer unvermuteten harmonischen Wendung erhebt sich die Musik wieder nach E-Dur und endet in hoher Lage.

Anders als in diesem Stück, wo E-Dur und sein Umfeld aus #-Tonarten nicht verlassen werden, begegnet E-Dur in der zweiten Version von *La lugubre Gondola*, entstanden 1885, nur episodisch in Terzstellung (T. 89 ff. u. T. 97ff.), schließlich aber auf dem Grundton E als Ziel mehrerer #-Tonarten des Mittelteils, darunter Fis-Dur/Fis-Moll, H-Dur/H-Moll, A-Dur/A-Moll (T. 69-109). Doch in dem Moment, wo E-Dur auf dem Grundton E erreicht werden könnte, wird dieser jäh und fast widerstrebend zum Leitton der Tonart F-Moll umgedeutet (T. 109 ff.), in welcher nun leidenschaftlich erregt ein Teil wiederkehrt, der schon nach dem tonal zunächst offenen Beginn des Stücks ebenfalls in F-Moll in düsterer Schwere zu hören war. Seine an Gongschläge gemahnende Oktaven, seine als »recitando« überschriebene Seufzermotivik sowie sein von Exclamationes und Chromatik geprägtes Thema (T. 19-47 sowie T. 109-139) umgeben den Mittelteil des Stücks. Dieser wiederum lässt tonmalerisch an das Schwanken einer Gondel sowie an die Bewegung eines Gondelruders denken. Die #-Tonarten dieses Mittelteils mögen wiederum Aufschluss darüber geben, was als Ziel dieser Fahrt einer Trauergondel aufscheinen mag. Doch völlig ohne Tonartenvorzeichnung sind Anfang und Ende dieses Stücks. Wohin deren einstimmigen Melodiebruchstücke letztlich tendieren, bleibt ungewiss.

Über die große Bedeutung der Tonart E-Dur ließe sich auch im dritten Band der *Années de pèlerinage* spekulieren, wenngleich manche der Stücke dieses Bands zeitlich in großem Abstand entstanden sind. Doch man könnte gleichwohl mutmaßen, dass Liszts Zusammenstellung dieser Stücke für diesen Band unter anderem auch Aspekten der oben genannten Tonartencharakteristik folgte. So stehen das erste und das letzte Stück in E-Dur. Das zweite setzt nach zunächst tonal offenem Beginn in G-Moll ein (T. 33). Nach einer enormen Steigerung, welche zu-

nächst #-Tonarten in Dur, dann aber zunehmend in Moll und schließlich eine Eskalation mit einer ganzen Reihe von Dissonanzen bringt, führt es gegen Ende in die Tonart G-Dur, in welcher es aber eher kraftlos verharret, denn wirklich schließt. Das dritte Stück schließt daran an mit deren paralleler Molltonart E-Moll, welche sich nach verschlungenen Wegen durch andere Tonarten, unter denen auch C-Moll, F-Moll und B-Moll sowie tonal offene Akkordfolgen anzutreffen sind, schließlich nach E-Dur aufhellt. Das bereits erwähnte vierte Stück – *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este* – steht in Fis-Dur. Die beiden folgenden Stücke gehen nach zunächst offen gelassener Tonalität zumindest den Vorzeichen zufolge von F-Moll oder As-Dur als Tonarten mit b-Vorzeichen aus, um dann aber in Tonarten mit #-Vorzeichen zu enden. Die Tatsache, dass das erste und das letzte Stück in E-Dur diesen Zyklus quasi umrahmen, ist möglicherweise auch im übertragenen Sinne als ein Umgebensein irdischen Lebens durch himmlische Kräfte zu deuten.

Taktarten

Im Zuge der Herausbildung der Mehrstimmigkeit begegnet im Spätmittelalter die Unterscheidung zwischen »Tempus perfectum« und »Tempus imperfectum«, womit gemäß der Zahl 3 oder gemäß der Zahl 2 die musikalische Zeiteinteilung vorgenommen wurde. Wer wie Franco von Köln in seiner *Ars cantus mensurabilis* (um 1280) mit der Zahl 3 die Trinität in Verbindung brachte, konnte somit über die Bezeichnung »perfectum« mit einer musikalischen Zeiteinteilung gemäß der Zahl 3 Vollkommenheit



Kyrie von J. Barbireau, frühe Handschrift aus dem 16. Jahrhundert in Mensuralnotation.

verbinden, und dementsprechend mit einer musikalischen Zeiteinteilung gemäß der Zahl 2 Unvollkommenheit:

Perfecta dicitur eo quod tribus temporibus mensuratur; est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo quod a summa trinitate, quae vera est et pura perfectio, nomen sumpsit.⁹

Manche sakrale Werke lassen sich daher unter anderem auch von dieser Begrifflichkeit und den mit ihr verbundenen Konnotationen der Zahlen 3 und 2 her deuten.

In Guillaume Dufays Motette *Supremum est mortalibus bonum*, welche eine Festmotette anlässlich des Friedensschlusses zwischen Papst Eugenius und König Sigismund im Jahre 1433 ist, umrahmen zwei Teile im 3er-Tempus einen Mittelteil im 2er-Tempus. Gemäß der oben genannten Begrifflichkeit und ihrer Konnotationen bietet hier ein Tempus perfectum als Ausdruck von Vollkommenheit den Rahmen für ein Tempus imperfectum als Ausdruck von Unvollkommenheit.

Doch es stellt sich die Frage, wie lange Komponisten sakraler Werke von dieser Begrifflichkeit und den mit ihr verbundenen Konnotationen her dachten. Manche Werke aus späteren Jahrhunderten scheinen dies allerdings noch zu bestätigen.

So steht Melchior Francks Trauermotette *Tristis est anima mea* (1601) im 2er-Tempus. Gemäß der Konnotation eines 2er-Tempus als Ausdruck von Unvollkommenheit wäre Trauer hier als etwas dargestellt, was durch menschliche Unvollkommenheit erzeugt worden ist.

In Heinrich Schütz' Motette *Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten* (SWV 378) aus seinem Sammeldruck *Musicalia ad Chorum Sacrum* (Geistliche Chormusik 1648) beginnt die Vertonung des ersten Satzteils (»Die

mit Tränen säen«) hinsichtlich des Tempus – zumal vom Hören her – unentschieden, wobei in den tiefen Stimmen ein 2er-Tempus notiert ist. Mit der Vertonung des zweiten Satzteils (»werden mit Freuden ernten«) wechselt der Tonsatz in ein 3er-Tempus.

Franz Schuberts Messe in Es-dur (1828, D 950) beginnt ihr *Kyrie* im 3er-Tempus.

In Franz Liszts *Missa choralis* (1865, S 10) steht das *Kyrie* im 3er-Tempus, hingegen das dissonanzreiche *Agnus Dei* im 2er-Tempus. Gemäß der genannten Zahlenkonnotation wäre somit die Anrufung Gottes hier als Wunsch nach Teilhabe an Vollkommenheit, hingegen die Klage über das Opferlamm als Eingeständnis menschlicher Unvollkommenheit zu deuten.

Antonin Dvoráks Messe für Chor und Orgel in D-Dur (1887, op. 76) beginnt ihr *Kyrie* im 3er-Tempus.

Doch spätestens im Blick auf Liszts *Missa choralis*, wahrscheinlich aber auch schon im Blick auf die anderen aufgeführten Beispiele von Schubert und Dvorak wird sich Widerspruch seitens einer Musikwissenschaft regen, welche Gegenbeispiele vorweisen kann.

So beginnen gewichtige Werke wie die Messe in H-Moll von Johann Sebastian Bach, die Missa Solemnis von Ludwig van Beethoven oder die Messe in D-Moll von Anton Bruckner im 2er-Tempus. Solche Gegenbeispiele sind schwer zu entkräften. Allerdings betont das *Kyrie* dieser Messen Bachs und Beethovens besonders den Anrufungscharakter, nimmt also die menschliche Perspektive ein, welche – theologisch gesprochen – aus einer irdischen Sphäre der Unvollkommenheit eingenommen wird. Bruckners *Kyrie* wiederum beginnt leise, gleichwohl dissonanzreich mit pathopoetischen Halbtönen, über welche wenig später empor gerichtete Triolen-Figuren hinausstreben, was man als Ausdruck von

Guillaume Dufay, um 1440



Heinrich Schütz, um 1660



Franz Schubert, 1875



Antonín Dvořák, 1882



Leiden ebenfalls der irdischen Perspektive und deren Transzendierungsversuchen zuordnen könnte, während im 3er-Tempus der Kyrie-Vertonungen von Liszt und Dvorák eine Vollkommenheit als zahlhaftes Attribut des Göttlichen zum Ausdruck käme.

Im zweiten Teil von Liszts bereits erwähnter Symphonischer Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* steht der eigens mit *Andante religioso* überschriebene Satzteil im 3/4tel-Takt, also in einem 3er-Tempus; er ist zudem

choralartig gesetzt, ohne die Extreme der vorausgehenden Satzteile.¹⁰

Auch diese genannten Beispiele zur Deutung der gewählten Taktarten von Kompositionen sakraler Kontexte aus verschiedenen Jahrhunderten legen nahe, dass sich nun in Liszts Werken – auch in seinen Instrumentalwerken – ein facettenreiches Verständnis von Religion und Moderne als werkübergreifendes Metathema des 19. Jahrhunderts kompositorisch komplex entfaltet.



Anmerkungen

¹ Wolfgang W. Müller, *Franz Liszt – Eine theologische Rhapsodie*, Basel 2019, S. 123.

² Ebenda, S. 153.

³ Vgl. hierzu Albrecht v. Massow, Artikel *Absolute Musik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 22. Auslieferung, Stuttgart 1994, sowie Artikel Programmmusik, ebenda, 21. Auslieferung, Stuttgart 1993.

⁴ Carl Dahlhaus, *Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975, S. 96–130.

⁵ Zur paradigmatischen Bedeutung solcher kompositorischen und ästhetischen Sachverhalte im 18., 19. und 20. Jahrhundert vgl. Albrecht v. Massow, *Musikalisches Subjekt – Idee und Erscheinung in der Moderne*, Freiburg i. Br. 2001.

⁶ Daniel Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis – Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (= *Weimarer Liszt-Studi-*

en, Bd. 6), im Auftrag der Deutschen Liszt-Gesellschaft hg. von Detlef Altenburg, Laaber 2011, S. 119–122.

⁷ Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchester*, Hamburg 1713, S. 250.

⁸ Johann Jakob Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal*, Bd. 1, Berlin 1795, S. 55; in eine ähnliche Richtung weisen Charakterisierungen der Tonart E-Dur bei Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Kreislers musikalisch-poetischer Klub (1815), in: *Kreisleriana*, hg. von Hanne Castein, Stuttgart 1983, S. 77, sowie Ferdinand Gotthelf Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Erster Theil, Leipzig 1837, S. 220 f.

⁹ Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (= *Corpus scriptorum de musica*, Bd. 18), hg. von Gilbert Reany u. André Gilles, Dallas 1974, S. 29 f.

¹⁰ Eine ausführlichere Diskussion dieser und weiterer Beispiele bietet Albrecht v. Massow, *Die unterschätzte Kunst – Musik seit der Ersten Aufklärung*, Wien, Köln, Weimar 2019, Kapitel *Vermenschlichte Attribute – Musik und Zahl in der kompositorischen Praxis*.



Die Ästhetik in Franz Liszts Oratorien schaffen am Beispiel seines Christus-Oratoriums

Ingo Löfer

Das Oratorium im 19. Jahrhundert

Richard Wagner formuliert bereits 1834 die rhetorische Frage, ob es nicht eine »offenbare Verkennung der Gegenwart [sei], wenn Einer jetzt noch Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Form Keiner mehr glaubt?«¹ Dieses Zitat verdeutlicht den Stand der Gattung Oratorium im 19. Jahrhundert. Auch die Tatsache, dass diese Aussage gerade von Richard Wagner stammt, stellt fest, welcher Werktypus der große Antagonist des Oratoriums ist: Die Oper. Das Oratorium gerät im 19. Jahrhundert vermehrt in die Kritik. Dies ist meist nicht dem Werk sondern vielmehr den geistesgeschichtlichen Umbrüchen zu dieser Zeit² einerseits und der Rivalität mit der Blütezeit der Oper andererseits geschuldet. Das Oratorium, mit seinen

biblischen Texten und der fehlenden szenischen Darstellung, gilt schlicht als nicht mehr zeitgemäß. So sagt sogar Robert Schumann, dass das Oratorium eine »Gattung [sei], deren Blüthe schon längst vorüber«³ ist.

Der Säkularisierung und Aufklärung geschuldet, löst sich das Oratorium nach und nach von seinem liturgischen Kontext und wird vermehrt in Konzertsälen aufgeführt. Trotz dieses Abrückens von seinem angestammten Platz dient⁴ die Bibel jedoch weiterhin als Textgrundlage des Oratoriums. Das stößt zugleich auf Ablehnung und Anklang. Von Vorteil ist, dass die »Geschichten« der Bibel jedermann vertraut sind. So kann der Zuhörer bzw. auch Zuschauer der Handlung mit Leichtigkeit folgen, obwohl das Oratorium gänzlich auf szenische Darstellung verzichtet.⁵ Das ist zugleich einer der großen Kritikpunkte, insbeson-



Franz Liszt (1811-1886), Porträt von Henri Lehmann, 1839.

Richard Wagner (1813-1883), Porträt von Caesar Willich, ca. 1862.



Johann Sebastian Bach (1685-1750),
Porträt von Elias Gottlob Haussmann,
1848.



Georg Friedrich Händel (1701-1779),
Porträt von Thomas Hudson, 1741.

dere der Opern-Anhänger, die der Gattung zu dieser Zeit entgegenschlagen. Die Folge daraus, dass die Texte nun losgelöst von jedem liturgischen Kontext verwendet werden, sei, dass die Bibel schließlich zu einer Art Geschichtensammlung verkommt.⁶ Es findet also eine Entheiligung der Texte statt, sodass die Bibel letztlich nur als ein Buch voller historischer, poetischer und allgemein menschlicher Wahrheiten betrachtet wird. Einzig die Christus-Figur wird weiterhin als sehr geeignete, textliche Grundlage angesehen. Sein Auftreten in den nun zu bloßen Geschichten degradierten Texten lässt dem Leser/Hörer sehr viel Deutungsspielraum. So war es möglich, weiterhin an der traditionell-dogmatischen Position festzuhalten, Christus auf eine historische Heldengestalt zu reduzieren oder ihn gar als mythologischen Ideenträger zu sehen. Diese Sichtweise machte es sogar Anhängern der Hegelschen Ästhetik möglich, Werke über die Figur Christus zu akzeptieren.⁷ Eine weitere Schwierigkeit, mit der beinahe alle Gattungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu kämpfen haben, ist der grundlegende Bedeutungsverlust. Musik löst sich von ihrer Zweckmäßigkeit. In der Klassik noch als liturgisch, unterhaltend, gesellig, repräsentativ⁸ etc. eingesetzt, bildet sich nun ab circa 1850 sowohl eine Originalästhetik, die beinhaltet, dass ein Musikstück nur dann als Kunstwerk bezeichnet werden kann, wenn es ein »unwiederholbares Individuum, nicht als Exemplar einer Gattung«⁹ ist, als auch eine Autonomieästhetik in der Musik. Sie wird zum Selbstzweck und jede funktionale oder damit auch textliche Bindung als schlecht, weil außermusikalisch, angesehen.¹⁰ Im Zuge dessen löst sich das Oratorium von seinem liturgisch angestammten Platz. Diese Umwälzungen stürzen die Gattung in eine Sinnkrise. Es stellt sich die Frage, was das Oratorium eigentlich ist. Die Lösung für diese Krise wird in dem Rückbesin-

nen auf frühere, »klassische« Werke und Komponisten gesehen. Insbesondere der *Messias* von Georg Friedrich Händel und die Passionen von Johann Sebastian Bach rücken wieder ins Zentrum der Oratorienwelt. Als absolute Ideale der oratorischen Kompositionskunst stilisiert, gelten diese als die Perfektion der Gattung Oratorium. Es folgt die nächste Krise, ausgelöst durch die Frage, was nach diesen perfekten Werken noch komponiert werden solle, was schließlich in einer Nachahmung dieser Meister mündet. Es verzeichnet sich ein eindeutiger Rückgang von neuen Kompositionen, von welchen die klassisch gehaltenen Werke erfolgreicher sind. Obwohl als Ideale verehrt, werden die Oratorien Bachs und Händels lediglich gekürzt aufgeführt. Rezitative und Arien werden als unnötiger Schmuck gesehen und somit vernachlässigt. Die Chornummern rücken in den Mittelpunkt und werden wichtigster Träger der Handlung.¹¹

Die vornehmlich literarische Bildung des Bürgertums, der Trägerschicht des Oratoriums im 19. Jahrhundert, führt dazu, dass auch innerhalb der Musik literaturwissenschaftliche Begriffe zur Beschreibung der Musik oder gar der ganzen Gattung verwendet wurden. Zentral waren die Termini »episch«, »lyrisch« und »dramatisch«.¹² Dieser Umstand spiegelt auch die engere Verschmelzung von Text und Musik in der Werkrezeption wider. Das Oratorium verkörperte in der Musik im allgemeinen das Epos,¹³ wohingegen die Oper dem Drama gleichzusetzen ist. Auf der Suche nach einem neuen, eigenen Oratorien-Stil vollzieht sich für das Oratorium ein Paradigmenwechsel. Weg von dem alten Lyrisch-epischen soll nun auch das Dramatische das Stilideal für das Oratorium sein. Dies führt zu weiterer Konkurrenz mit der Oper. Kirsch setzt dagegen die Notwendigkeit der Oper für das Oratorium, als Überlebensstrategie:

Je mehr sich das Oratorium aus der Kirche, der Heimstätte des Kultus entfernte, desto stärker mußte diese operndramatische Einflußnahme werden, um die Gattung Oratorium überhaupt noch am Leben zu halten.¹⁴

Die Oratorienkomponisten versuchen diese Spannung durch langsame Tempi, dem Vermeiden von ausgedehnten Arien (der Chor bleibt wichtigste Gruppe und Handlungsträger) und dem Beschränken auf ein bestimmtes Instrumentarium, ohne Effektinstrumente (Harfe, Schlagwerk, etc.), zu lösen und so die beiden Gattungen eindeutig voneinander zu trennen.¹⁵ Weiterhin bilden sich auch nationale und vorrangig konfessionelle Stile aus. So ist der typisch protestantische Stil geprägt von Dramatik, Polyphonie und evangelischen Chorälen. Der katholische Stil stützt sich ganz auf archaische Werte, wie den gregorianischen Choral und den Palestrina-Stil.¹⁶

Entstehungsgeschichte des Christus-Oratorium

Das Oratorium *Christus* komponiert Franz Liszt von 1853 bis 1872. Er selbst bezeichnet dieses Werk als seinen »musikalischen Willen und Testament«¹⁷ und verdeutlicht so den Stellenwert, den es für ihn einnimmt. Zunächst verhandelt Liszt mit Dichter Georg Herwegh über ein Libretto zum Christus. Diese Zusammenarbeit bleibt allerdings ergebnislos, sodass er letztlich das Libretto selbst bzw. mit Hilfe der Fürstin Sayn-Wittgenstein zusammenstellt. Die Komposition des *Christus*-Oratoriums beginnt zunächst sehr sporadisch und Liszt widmet sich zeitgleich außerdem der Komposition des Oratoriums *Legende der Hl. Elisabeth*. Erst nachdem er dieses fertiggestellt hatte, beginnt er 1862 endgültig mit *Christus*. 1863 zieht Liszt in das Kloster Madonna del Rosario in der Nähe von Rom, um sich ganz auf das Komponieren zu konzentrieren. Bereits drei Jahre später wird ein Teil des Werkes, nämlich das *Stabat mater speciosa* in einer nahegelegenen Kirche aufgeführt. 1866 berichtet Franz Liszt, dass er das Werk vollendet habe. Zu diesem Zeitpunkt umfasste das Oratorium 12 Nummern. Bis zur Drucklegung 1872 kommen allerdings noch zwei weitere hinzu und vollendeten so das Oratorium. Die Reihenfolge ist wie folgt:

Nr. Titel

- 1 *Einleitung* (1865)
- 2 *Pastorale und Verkündigung des Engels* (1865)
- 3 *Stabat Mater speciosa* (1865)
- 4 *Hirtengesang an der Krippe* (1863)

- 5 *Die heiligen drei Könige, Marsch* (1863)
- 6 *Die Seligpreisungen* (1859)
- 7 *Das Gebet, Pater Noster* (1860)
- 8 *Die Gründung der Kirche* (1863)
- 9 *Das Wunder* (1865)
- 10 *Der Einzug in Jerusalem* (1865)
- 11 *Tristis est anima mea* (1866)
- 12 *Stabat mater dolorosa* (1866)
- 13 *O filii et filiae* (1868?)
- 14 *Resurrexit, Christus vincit* (1866)

Eine erste Gesamtauführung findet am 29. Mai 1873 in der Weimarer Stadtkirche unter Liszts eigener Leitung statt.

Text

Als Textgrundlage wählt Franz Liszt Abschnitte aus der lateinischen Vulgata Übersetzung, Teile der katholischen Liturgie sowie mittelalterliche freie Dichtungen. Ähnlich seinen sinfonischen Dichtungen verwendet er programmatische Zitate zu Beginn verschiedener Abschnitte. Das Werk ist inhaltlich in die drei Teile *Weihnachtsoratorium*, *Nach Epiphania*s und *Passion und Auferstehung* untergliedert.

Auffällig ist die symmetrische Anlage, der »wohldurchdachte architektonische Plan«¹⁸ des ganzen Werkes. Die Nummern eins und vierzehn prophezeien zum einen die Geburt und zum anderen die Wiederkehr Christi. Die Nummern zwei und dreizehn beschäftigen sich mit der Verkündigung der Geburt und der Auferstehung. Betrachtung und Anbetung der Mutter Gottes an der Krippe und am Kreuz stehen sich in den beiden Mariengedichten Nummer drei und Nummer zwölf gegenüber. In Nummer vier und Nummer elf wird einerseits die Freude der Hirten über die Geburt und andererseits das Leiden Christi dargestellt. Die irdische Verehrung wird Thema in den Nummern fünf und zehn. Im Zentrum stehend, werden in den Nummern sechs, sieben, acht und neun Jesu Lehre, sein Wirken und seine Gegenwart in der von ihm gestifteten Kirche betrachtet.

Liszts Textgrundlage weicht in vielen Punkten von Bekanntem ab. Auffällig ist, dass Jesus selbst als Person beinahe nicht in Erscheinung tritt. Lediglich in Nummer neun *Das Wunder* und in Nummer elf *Tristis est anima mea* tritt er selbst auf. Auch werden die einzelnen Abschnitte im Leben Jesu zwar thematisiert, aber doch eher nur angedeutet und umschrieben, denn konkret erzählt.

Musik

Das *Christus*-Oratorium ist mit sechs Solisten (S, Ms, A, T, Bar, B), einem gemischten Chor und einem großen Orchester besetzt. Die Besetzung des Orchesters widerspricht den zu Beginn beschriebenen ästhetischen Ansätzen. Franz Liszt verwendet für seinen *Christus* eine Vielzahl an »Effektinstrumenten« (Piccoloflöte, Tamtam, Triangel, Zymbeln, Glocken, Harfe). Entgegen der großformalen Anlage, die Liszt für gewöhnlich in seinen Werken anstrebt, sind die einzelnen Sätze im *Christus*-Oratorium in sich geschlossen. Dies entspricht der klassischen Oratorienanlage und steht so einer dramatischen Zuspitzung gegenüber.

Neuartig an diesem Oratorium ist, dass Franz Liszt zwischen orchestralen sowie reinen A-capella Sätzen und einem vokalsolistischen Satz wechselt. Es ergeben sich also vier verschiedene verwendete Besetzungen:

1. Rein oder überwiegend orchestral
2. Vokal-symphonisch
3. A-capella mit Orgelbegleitung
4. Monodisch

Durch die Motivtransformationstechnik einerseits und einem genauen Tonartenplan andererseits schafft Liszt trotz der geschlossenen Sätze einen großformalen Zusammenhang.

Er verwendet bei der Komposition seines Oratoriums einige Zitate aus gregorianischen Chorälen. Ganz zu Beginn seines Werkes, benutzt Liszt den Choral *Rorate caeli*.

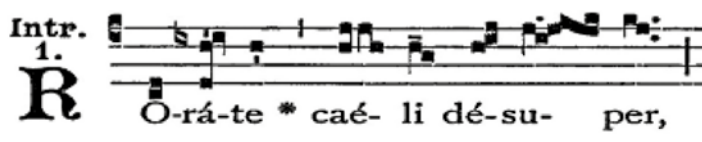


Abbildung 1: Rorate Caeli.

Diesen übernimmt er beinahe unverändert für die Einleitung des Oratoriums.



Abbildung 2: Christus, Einleitung, Nr. 1, Andante sostenuto, T. 1-5 (VI II).

Im Folgenden benutzt Liszt überwiegend den charakteristischen Quintsprung. So zum Beispiel in Nr. 2 *Pastorale* und Nr. 5 *Die heiligen drei Könige*.



Abbildung 3: Pastorale, Nr. 2, Allegretto moderato, pastorale, T. 118-120 (Englischhorn).



Abbildung 4: Die heiligen drei Könige, Nr. 5, Allegro un poco mosso, T. 18-21 (Kontrabass).

Ein weiteres Choralzitat, das Liszt in sein Oratorium integriert, ist das *Ite missa est*.



Abbildung 5: Ite missa est.

Dieses verarbeitet der Komponist in der Nummer *Einzug in Jerusalem*. Es wird hier vom Chor, insbesondere zuerst vom Tenor der Text *Filio David, Hosanna!*¹⁹ gesungen.



Abbildung 6: Der Einzug in Jerusalem, Nr. 10, Allegro animato. (alla breve), T. 404-408 (Tenor).

In einer etwas abgewandelten, sprich motivtransformierten, Form erscheint dieses Zitat noch einmal in Nummer 6, diesmal vom Basssolisten.



Abbildung 7: Die Seligpreisung, Nr. 6, Piu lento, T. 30-34 (Bass).

Vergleicht man die einzelnen Nummern anhand der verwendeten Tonarten, so lassen sich einige Muster erkennen. Die verwendete Tonartensymbolik scheint ein Mittel sowohl zur musikalischen Abrundung des Werkes, als auch zur Interpretation des biblischen Geschehens zu sein.²⁰ Es fällt auf, dass mit einem Anstieg an »Göttlichkeit« in der Handlung die zugrundeliegende Tonart immer weiter in Kreuz-Richtung ausschlägt. So steht im Christus die Tonart Cis-Dur für das höchste göttliche Wirken. Nur logisch scheint es, dass die enharmonische

Verwechslung Des-Dur dagegen das Menschliche repräsentiert. Weiterhin lässt sich feststellen, dass, wann immer Christus Gegenstand der Handlung ist, Liszt die Tonart E-Dur verwendet. Er macht diese zur Grundtonart der Hauptperson seines Werkes. Es ist klar erkennbar, dass die Kreuztonarten insgesamt der göttlichen Sphäre zugehörig sind. Dagegen stehen die b-Tonarten überwiegend für Leid, Schmerz und Trauer bzw. für das Menschliche. Gerade im Teil der Passion tritt gehäuft die nur einen Halbton vom christlichen E-Dur entfernte Tonart f-Moll auf (zum Beispiel *Stabat mater dolorosa*). Diese ist, wie auch in vielen anderen seiner Werke,²¹ der Trauer zugeordnet.

Liszts Oratorienkonzept

Franz Liszts Oratorienkonzept widerspricht vielen der erläuterten Kritikpunkte. Im Gegensatz zu den großen Widersachern ist für ihn das Nicht-Szenische des Oratoriums ein großer Vorteil.

Es unterliegt keinem Zweifel daß die Kunst, wenn sie darauf verzichtet Alles darstellen, Alles vergegenwärtigen, Alles den Sinnen faßlich machen zu wollen, in mehreren Fällen sicher nichts einbüßen wird, denn der Geist erräth mehr als man ihm zeigen kann [...].²²

Gerade dadurch, dass das Oratorium darauf verzichtet, die Handlung auf mehreren Ebenen darzustellen, gewinnen die Werke an Tiefe. Liszts zentrales Anliegen ist es, bestimmte Personen, Dinge oder Handlungen so dar-

zustellen, dass sie im Hörer Andacht bis hin zum Gebet wecken. Das sei allerdings ohne kirchliches Dogma in seinem Verständnis nicht möglich,²³ was dazu führt, dass Liszt versucht, den neuen Strömungen entgegenzuwirken und das Oratorium wieder zurück in den liturgischen Kontext zu bringen.²⁴ Er fordert weiter sogar eine neue, eigene Gattungsbezeichnung für die aufgekommenen Konzertoratorien, um diese eindeutig von den in Liturgie eingebetteten Oratorien abzugrenzen. Diese Notwendigkeit sieht er nicht nur inhaltlich, sondern auch aufgrund des eigentlich epischen Gattungscharakters. Somit widerspricht er dem neuen, an die Oper angelehnten dramatischen Ideal. Franz Liszt sieht eine große Verwandtschaft des Oratoriums mit dem griechischen Epos und schließt somit die Lyrik und Dramatik kategorisch aus. Das Orchester erhält bei Liszt eine zentrale Rolle, da es, gleich der Anrede und Episode im griechischen Epos, im Stande ist, die nur gedachten Vorgänge darzustellen und zu verdeutlichen.²⁵

Das Oratorium *Christus* ist ein Musterbeispiel für Liszts Auffassung eines aus der Sinnkrise wegweisenden katholischen Oratorienkonzepts. Das zeigt sich vor allem in der Gegensätzlichkeit seiner Komposition. Einerseits fest verankert in archaischen Traditionen, wie dem Verwenden mittelalterlicher Hymnusmelodien und Stilmittel, und andererseits dem gleichzeitigen Dehnen der harmonischen Verläufe bis an die Grenzen der Tonalität und über die funktionalen Möglichkeiten hinaus. Besonders herauszuheben ist außerdem die motivisch-thematische Arbeit Franz Liszts. Mithilfe der Motivtransformationstechnik, schafft er es, ein Werk von diesem Ausmaß mit geringstem thematischen Material dicht zu durchweben.



Anmerkungen

¹ Richard Wagner, *Die deutsche Oper*, in: Richard Wagner (Hrsg.), *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 12, in: Sven Friedrich (Hrsg.), *Richard Wagner: Werke, Schriften Briefe* (= Digitale Bibliothek 107), Berlin 2004 S. 1-4, hier: S. 4.

² Daniel Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis. Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (= Weimarer Liszt-Studien 6), hrsg. von Detlev Altenburg, Laaber 2011, S. 35f.

³ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 4, Leipzig 1854, Reprint Leipzig 1985, S. 4.

⁴ Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis* (wie Anm. 2), S. 36.

⁵ Hermann Küster, *Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils mit erläuterten*

Beispielen. IV. Cyklus. Das Ideal des Tonkünstlers, Leipzig 1877, S. 86.

⁶ Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis* (wie Anm. 2), S. 38.

⁷ Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis* (wie Anm. 2), S. 39.

⁸ Carl Dahlhaus, *Was ist eine musikalische Gattung?*, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 15), Laaber 2005, S. 85-91, hier: S. 87.

⁹ Carl Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 15), Laaber 2005, S. 193-229, hier: S. 196.

- ¹⁰ Ortuño-Stühling, Musik als Bekenntnis (wie Anm. 2), S. 42.
 - ¹¹ Ortuño-Stühling, Musik als Bekenntnis (wie Anm. 2), S. 43–47.
 - ¹² Winfried Kirsch, *Oratorium und Oper. Zu einer gattungsästhetischen Kontroverse in der Oratorientheorie des 19. Jahrhunderts (Materialien zur Dramaturgie des Oratoriums)*, in: Rainer Cadenbach und Helmut Loos (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn 1986, S. 222–224.
 - ¹³ Winfried Kirsch, *Oratorium und Oper* (wie Anm. 12), S. 222.
 - ¹⁴ Ebd., S. 250.
 - ¹⁵ Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis* (wie Anm. 2), S. 66.
 - ¹⁶ Winfried Kirsch, *Oratorium und Oper* (wie Anm. 12), S. 239.
 - ¹⁷ Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge u. a. 1987, hier: S. 67.
 - ¹⁸ Friedrich W. Riedel, *Die Bedeutung des Christus von Franz Liszt in der Geschichte des Messias-Oratoriums*, in: Serge Gut (Hrsg.), *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums*. Eisenstadt 1987 (= Liszt-Studien 2), München 1981, S. 153–162, hier: S. 160.
 - ¹⁹ Franz Liszt, *Christus. Oratorium nach Texten der Heiligen Schrift und der katholischen Liturgie*. Partitur, hrsg. von David Friddle, Kassel u. a. 2008, S. 287.
 - ²⁰ Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis* (wie Anm. 2), S. 119.
 - ²¹ Alan Walker, *Franz Liszt*, Bd. 3, New York 1997, S. 52.
 - ²² Franz Liszt, *Marx und die Musik im neunzehnten Jahrhundert*, in: NZfM 22 (1855), Bd. 42, S. 225–230, hier: S. 228.
 - ²³ Ortuño-Stühling, Musik als Bekenntnis (wie Anm. 2), S. 91.
 - ²⁴ Ernst Günter Heinemann, *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik* (= Musikwissenschaftliche Schriften 12), München u. a. 1978, S. 77.
 - ²⁵ Ortuño-Stühling, Musik als Bekenntnis (wie Anm. 2), S. 92.
- Literaturverzeichnis**
- Altenburg, Detlef und Schröter, Axel: Art. *Liszt, Franz, ungar. Ferenc*, in: MGG², Personenteil Bd. II, Kassel u. a. 2007, Sp. 203–311.
- Dahlhaus, Carl: *Was ist eine musikalische Gattung?*, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 15), Laaber 2005, S. 85–91.
- Dahlhaus, Carl: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 15), Laaber 2005, S. 193–229.
- Heinemann, Ernst Günter: *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement* (= Musikwissenschaftliche Schriften 12), München u. a. 1978.
- Kirsch, Winfried: *Oratorium und Oper. Zu einer gattungsästhetischen Kontroverse in der Oratorientheorie des 19. Jahrhunderts (Materialien zur Dramaturgie des Oratoriums)*, in: Rainer Cadenbach und Helmut Loos (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn 1986, S. 221–254.
- Küster, Hermann: *Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils mit erläuterten Beispielen. IV. Cyklus. Das Ideal des Tonkünstlers*, Leipzig 1877.
- Liszt, Franz: *Marx und die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, in: NZfM 22 (1855), Bd. 42, S. 225–230.
- Loos, Helmut: *Die geistliche Musik von Franz Liszt*, in: Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (Hrsg.), *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Würzburg 2004, S. 277–288.
- Massenkeil, Günther: *Oratorium und Passion*, 2 Bde. (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10, 1–2), Laaber 1998–1999.
- Massenkeil, Günther u. a.: Art. *Oratorium*, in: MGG², Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1998, Sp. 741–811.
- Massenkeil, Günther: Art. *Oratorium*, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 669–672.
- Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge u. a. 1987.
- Niemöller, Klaus Wolfgang: *Das Oratorium Christus von Franz Liszt. Ein Beitrag zu seinem konzeptionellen Grundlagen*, in: Rainer Cadenbach und Helmut Loos (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn 1986, S. 329–343.
- Ortuño-Stühling, Daniel: *Musik als Bekenntnis. Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (= Weimarer Liszt-Studien 6), hrsg. von Detlev Altenburg, Laaber 2011.
- Riedel, Friedrich W.: *Die Bedeutung des Christus von Franz Liszt in der Geschichte des Messias-Oratoriums*, in: Serge Gut (Hrsg.), *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums*. Eisenstadt 1987 (= Liszt-Studien 2), München 1981, S. 153–162.
- Saffle, Michael: *Liszt and Cecilianism: The Evidence of Documents and Scores*, in: Hubert Unverricht (Hrsg.), *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen* (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), Tutzing 1988, S. 203–213.
- Saffle, Michael: *Sacred Choral Works*, in: Ben Arnold (Hrsg.), *The Liszt Companion*, London 2002, S. 335–363.
- Schering, Arnold: *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911.
- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bde., Leipzig 1854, Reprint Leipzig 1985.
- Smither, Howard E.: *The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries* (= A History of the Oratorio 4), Chapel Hill 2000.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 16 Bde., in: Sven Friedrich (Hrsg.), *Richard Wagner. Werke, Schriften Briefe* (= Digitale Bibliothek 107), Berlin 2004.
- Walker, Alan: *Franz Liszt*, 3. Bde., New York 1987–1997.



Franz Liszts *Via Crucis*

Rufus Brodersen

In seinem kirchenmusikalischen Spätwerk *Via Crucis* zeichnet Liszt ein beeindruckendes Bild seiner tiefen religiösen Empfindung. In den Betrachtungen der 14 Kreuzwegstationen drückt Liszt für ihn und die Christenheit wichtige Glaubenswahrheiten in Musik aus, ohne dabei virtuos oder ungreifbar zu werden. Dabei bedient er sich einer für katholische Kirchenmusik ungewöhnlichen Textauswahl und einer teilweise krassen Tonsprache in den einzelnen Sätzen – ohne dabei die strukturelle Einheit des Zyklus zu gefährden.

1835 forderte Liszt in seinem mehrteiligen Aufsatz *De la situation des artistes*, der in der *Gazette musicale de Paris* auf französisch erschien,¹ eine »Erneuerung der Kirchenmusik« und eine Rückbesinnung auf den »plain-chant«, den Gregorianischen Choralgesangs.² In den darauffolgenden Jahren erschien zwar kein kirchenmusikalisches Werk, doch sind die jugendlichen Ideen im Spätwerk immer noch greifbar: eine Vorliebe für den Gregorianischen Choral als melodisches Material, eine dichte chromatische und harmonische Schreibweise sowie ein Schwerpunkt auf motivisch-thematischer Arbeit ohne größere Rücksicht auf die tradierten Formen und die dadurch entstehende dramatische Vertonung des zugrunde liegenden Textes.³

Mit der Gründung des Allgemeinen deutschen Caecilien-Vereins für kath. Kirchenmusik 1868 durch seinen ersten Generalpräses Franz Xaver Witt wurde eine Institution für die musikalische Reformbewegung innerhalb der katholischen Kirche geschaffen.⁴ Der Verein hatte das Ziel, der katholischen Kirchenmusik wieder eine der Liturgie dienende Funktion zuzuweisen, mit dem Gregorianischen Choral als stilästhetischer Richtschnur.⁵ Dazu wurden die alten Meister der Vokalpolyphonie, allen voran Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeitgenossen, als Vorbild für eigene Kompositionen herangezogen, die zudem für die kleineren Verhältnisse der kirchenmusikalischen Praxis geeignet sein sollten. Besonders für liturgische Werke wurden Einfachheit, Durchsichtigkeit, stilistische Einheitlichkeit und ein ruhiges Grundzeitmaß



Franz Xaver Witt (1834-1888),
Gründer des Allgemeinen deutschen Caecilien-Vereins
für kath. Kirchenmusik, dem er 20 Jahre
mit kurzer Unterbrechung als Generalpräses vorstand.

gefordert. Diese Maximen galten insbesondere für liturgische Musik, weniger für geistliche Musik oder religiöse Konzertmusik.⁶ Liszt pflegte gute Kontakte zu den Caecilianern in Regensburg, insbesondere zu Witt, der versuchte, ihn für die Ideen des Caecilienvereins zu gewinnen, zumal er von der Leidenschaft Liszts für eine Reform der Kirchenmusik gewusst haben wird.⁷ So tauschten die beiden eifrigen Briefschreiber Kompositionen aus und traten dadurch in einen künstlerischen Kontakt, der sich zunehmend freundschaftlich entwickelte.⁸

Die Beschäftigung Liszts mit der Thematik und der Vertonung der 14 Kreuzwegstationen erstreckt sich über mehrere Jahre. Erste Skizzen stammen aus dem Jahr 1866, also etwa aus der Entstehungszeit der *Missa choralis* und des Oratoriums *Christus*, detaillierte Skizzen folgten zehn Jahre später.⁹ Eine erste Erwähnung des Werkes in den Briefen findet sich zu Neujahr 1874, als Liszt beschreibt, dass er nur sechs Wochen Ruhe benötigen würde, um die *Via crucis* bis zum Jahresende zu veröffentlichen.¹⁰ Die Hauptarbeit der Komposition erfolgte im Herbst 1878 in der Villa d'Este in Rom und Liszt vollendete die *Via crucis* nach kleineren Korrekturen mit einer Reinschrift am 26. Februar 1879 in Budapest.¹¹

Drei Jahre zuvor, 1876, erschienen im Regensburger Verlag Friedrich Pustet Witts Kreuzwegvertonungen Opus 32 in zwei unterschiedlichen Fassungen.¹² In Liszts Budapester Bibliothek befindet sich ein von Witt handgewidmetes Exemplar, das einige handschriftliche Eintragungen aufweist, die eine Auseinandersetzung mit dem Werk belegen.¹³ Ende 1884 wendet sich Liszt ebenso an Pustet für die Veröffentlichung der *Via crucis*:

Die Honorar-Frage ist ganz nebensächlich. Solche Compositionen schreibe ich nicht für Geldgewinn, sondern aus innigem katholischen Herzensbedürfnis. [...] Den hochzuverehrenden Kennern und Förderern der Kirchenmusik F. Witt und Haberl theilen Sie die Werke zur Durchsicht mit; hoffentlich werden mir beide die Strafe einer Mißbilligung nicht zufügen.¹⁴

In dem Brief wird deutlich, als wie wichtig Liszt die *Via crucis* ansah. 1874 beschreibt er sie als »keine Werke der Wissenschaft oder Prunk, sondern bloße Echos meiner jugendlichen Gefühle«. ¹⁵ Die Veröffentlichung wurde von Pustet jedoch abgelehnt, was Liszt sehr betroffen machte. Pustet ließ ihm mitteilen, dass die Werke den Rahmen der üblichen Publikationen übertrafen, was Liszt durch die Veröffentlichung von Witts Kreuzwegvertonungen acht Jahre zuvor unglaublich erschien. Vielmehr vermutete er, dass seine kirchenmusikalischen Werke nicht gut genug verkauft würden.¹⁶



Die Verückung der Heiligen Cäcille, der Namensgeberin des Vereins für katholische Kirchenmusik.
Raffael, um 1514.

Die Ablehnung der Werke spiegelt Liszts schweren Stand als Komponist kirchenmusikalischer Werke wider. So galt er auch in seiner späten Schaffensphase eher als Spezialist für das Klavier. Erst 50 Jahre nach der Komposition der *Via crucis* wurde das Werk in Budapest uraufgeführt, am Karfreitag, dem 29. März 1929.¹⁷ Die Erstausgabe erschien im Rahmen der Gesamtausgabe von Liszts musikalischen Werken 1936, 50 Jahre nach seinem Tod.¹⁸ Sowohl der Caecilienverein als auch Liszt hatten das Ziel, ihre Kirchenmusik möglichst zugänglich für die kirchenmusikalische Praxis zu gestalten. Ein wichtiger Aspekt war dabei neben den technischen Anforderungen die Besetzung. Liszts *Via crucis* liegt in so vielen unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten vor, dass es schwer ist, eine klare Werkform zu definieren. Vielmehr soll der Interpret den Freiraum haben, eine für ihn passende Fassung zu wählen. Im Autograph, das nun im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar liegt,¹⁹ wie in der Erstausgabe sind simultan die Werkfassungen für Chor, Orgel (bzw. Har-

monium) oder Klavier abgebildet. Es ist aber auch möglich und vorgesehen, das Werk mit nur einer Baritonstimme oder ganz ohne Singstimmen aufzuführen, entweder für Orgel solo, Klavier solo oder Klavier zu vier Händen. Liszts *Via crucis* greift als Textgrundlage lateinische Bibelzitate aus dem Matthäus- und Lukasevangelium, lateinische Hymnen sowie zwei deutsche, ursprünglich evangelische Choräle auf. Von den 15 Sätzen – den überlieferten 14 Stationen²⁰ ist eine Einleitung vorangestellt – sind vier Sätze der Orgel alleine anvertraut und haben entsprechend gar keinen Text (Stationen IV, V, X, XIII) und drei mehrheitlich instrumental mit nur kurzen vokalen Soli (Stationen I, II, VIII). Die Musik schwankt zwischen fragmentarisch anmutenden, harmonisch die Grenzen der damaligen Tonalität erreichenden Teilen und strengen, tonartgebundenen Sätzen. Teilweise finden sich diese stilistischen Brüche auch innerhalb eines Satzes.²¹ Die Länge der Sätze variiert extrem, so folgt beispielsweise der kürzesten Station XI mit 15 Takten die längste Station XII mit 132 Takten. Trotzdem wird das Werk durch eine strukturelle, innere Einheit zusammengehalten, so dass es nicht sinnvoll ist, einzelne Sätze ohne Kontext aufzuführen.

Liszts »tonische[s] Symbol des Kreuzes«²² ist der zentrale Bestandteil der *Via crucis* (siehe Notenbeispiel 1).²³ Das Motiv gewinnt Liszt aus dem Gregorianischen Choral,²⁴ wo, wie Liszt selbst anmerkt, diese Formel »sehr häufig gebraucht ist; zum Beispiel in dem *Magnificat*, dem Hym-



Notenbeispiel 1: Liszts Kreuzmotiv.

nus *Crux fidelis* etc.«²⁵ Somit ist die Wahl des eröffnenden Hymnus *Vexilla Regis prodeunt* für die Einleitung²⁶ sicher nicht zufällig. Neben dem Kreuzmotiv, mit dem der Hymnus beginnt (in diesem Fall die Tonfolge f-g-b) ist der Text der 6. Strophe *O crux ave spes unica* für Liszt von besonderer Bedeutung:

Ich würde glücklich sein, wenn man eines Tages dort [am Kolosseum] diese Töne vernehmen könnte, die doch nur schwach die innere Bewegung wiedergeben, von der ich durchdrungen war, wenn ich, auf den Knien mit der frommen Prozession, mehr als einmal die Worte wiederholte: O! Crux Ave! Spes unica!²⁷

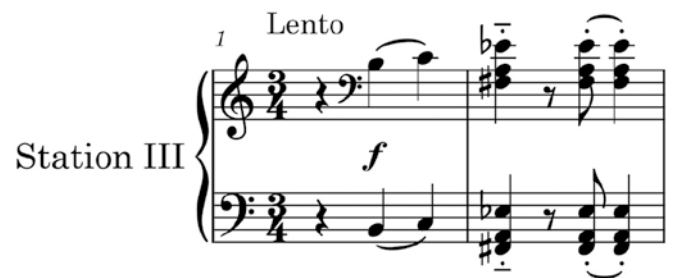
Die Behandlung des Motivs ist sehr frei, und doch finden sich zahlreiche Hinweise darauf, mal deutlich, mal

weniger deutlich. So wird es in Station I zum Quartzug *a-b-c'-d'* erweitert oder in Station II, vom Baritonisten zum Kreuzesgruß »Ave crux« verlängert (siehe Notenbei-



Notenbeispiel 2:
Liszt, *Via Crucis*, Station II, Takt 14, eine Baritonstimme.

spiel 2). Diese erweiterte Form – das Kreuzesgrußmotiv – greift Liszt als Eröffnungsmotiv der letzten Station XIV wieder auf sowie den zweiten, neuen Teil als Übergangsmotiv in den Stationen III, VII und IX, die den Fall Jesu unter dem Kreuz beschreiben. Am Beginn dieser drei Stationen steht außerdem das Kreuzmotiv in drei unterschiedlichen Fassungen zu Anfang: zunächst abgewandelt zu *h-c'-es'*, dann im (transponierten) Original *h-cis'-e'* und schließlich sehr entfernt als *c'-es'-g'*. Durch die thematische Verbindung der drei Stationen bleibt das



Notenbeispiel 3:
Kreuzmotivvarianten, Liszt, *Via Crucis*, Orgel.

Kreuzmotiv aber immer noch erkennbar (siehe Notenbeispiel 3). An anderen Stellen kann man es nur erahnen, wie in Station IV, wo auftaktige Eröffnung mit *a'-b'-dis'* es durch die fallende verminderte Sexte verschleiert (siehe Notenbeispiel 4). Die aufsteigende Linie nach den »Cru-



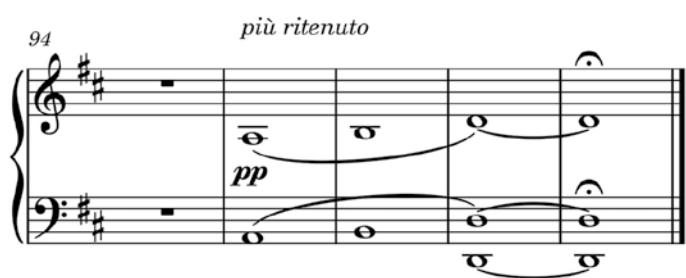
Notenbeispiel 4:
Liszt, *Via Crucis*, Station IV, Beginn, Orgel.

cifige!«-Rufen des Turba-Chores in Station XI beginnt mit dem abgewandelten Kreuzmotiv *a'-b'-d''* und deutet so die Aufrichtung des Kreuzes an (siehe Notenbeispiel 5). Ganz am Ende des Werkes, in Station XIV, T. 95-98,



Notenbeispiel 5:
Liszt, *Via Crucis*, Station XI, Takt 11-15, Orgel.

schließt das Kreuzmotiv stark augmentiert die *Via crucis* ab (siehe Notenbeispiel 6).



Notenbeispiel 6:
Liszt, *Via Crucis*, Station XIV, Takt 94-98, Orgel.

Neben dem Hymnus *Vexilla regis prodeunt*, der den Rahmen des Werks bildet, spielt noch der Hymnus *Stabat mater dolorosa* im VI. Ton eine wichtige Rolle.²⁸ So in den erwähnten Fall-Stationen III, VII und IX sowie in Station XIII – eine Art instrumentale Erinnerungsmusik, die zu weiten Teilen aus Zitaten anderer Stationen besteht. Liszt schreibt als Untertitel nur »Jesus wird vom Kreuz

genommen« und verzichtet auf den vollständigen überlieferten Titel, der »und in den Schoß seiner Mutter gelegt« ergänzt. Liszt macht den Bezug zu Maria aber durch das *Stabat mater* und das umfangreiche Zitat der Station IV deutlich.

Harmonisch liegt dem Werk ein großer Spannungsbogen zugrunde. So wird in der Einleitung der Hymnus vorbildhaft modal harmonisiert, also weitestgehend akzidentien- und kadenzlos. Nur zwei Akkorde werden mit zusätzlichen Vorzeichen versehen, weichen also vom tonleitereigenen Material ab. Am Ende des Zyklus kehrt die Melodie und die modale Art der Harmonisierung in Station XIV zurück, wenn auch durch einzelne Vorzeichen angeschärft. Im Verhältnis zu den davor stehenden, harmonisch bis ans Äußerste gehenden Stationen erscheint die Harmonisierung aber unaufgeregt und beruhigend, trotz einiger verminderter und übermäßiger Akkorde, die in der modalen Tonalität der Einleitung aus dem Rahmen fallen würden.

Andere Sätze lassen sich harmonisch nicht festlegen, so weist Station I zwar *e* und *h* als zentrale Töne auf, ohne aber einen der beiden stabil zu kadenzieren. Die dem abschließenden Baritonsolo zugrunde liegende Tonleiter könnte man als Zigeuner-Dur beginnend auf *e* deuten, jedoch auf der 5. Stufe *H* endend, weshalb die Tonalität des Satzes kaum greifbar ist.

Auch im dichten chromatischen Gewebe beispielsweise der Stationen IV, VIII und X achtet Liszt immer penibel auf eine möglichst klare Notation. So wird in Station X die Entkleidung Jesu und das Zerteilen der Gewänder durch chromatisch abfallende Linien in Tenor und Alt sowie durch eine synkopisch »zerrende« Oberstimme dargestellt.²⁹ Einzig der Rock wird in einem Stück gelassen, was das Ende mit der fast zwei Oktaven umspannenden, einstimmigen *perdendo*-Linie verdeutlicht. Am Ende der Station bleibt nur ein nacktes, instabiles *h*.³⁰

Die beiden Choralsätze in Station V (*O Haupt voll Blut und Wunden*) und Station XII (*O Traurigkeit, o Herzeleid*) erklingen im Gesamtwerk wie aus einer anderen tonalen Welt. Die Sätze, obwohl in Gänze von Liszt neu komponiert, könnten genauso gut von Johann Sebastian Bach stammen: zwar chromatisch aufs äußerste geschärft, aber dennoch auf solider funktional-tonaler Basis stehend.

In den meisten Fällen greift der Beginn einer Station das Ende der vorhergehenden auf, so dass die Stationen attacca folgen könnten oder die Dramaturgie es auch erfordert. Ruhepunkte finden sich also weniger zwischen den Sätzen als in den Sätzen selbst, wie eine Art *Mediatio* einer Psalmodie. Dem Rhythmus der einzelnen Stationen gelingt es, die Zeit mal zum Stehen zu bringen,

mal drastisch nach vorne zu treiben. So wird der schwere Gang oft mit stockenden Akkorden dargestellt, während die hämmernden Akkorde im *fortissimo* der Station XI unaufhörlich vorwärts treiben. Auf der Gegenseite wird beispielsweise im Orgelnachspiel nach dem Choral in Station XII, T. 125–132, zusätzlich zu dem langsamen Grundtempo eine halbtaktige Pause zwischen den überlangen letzten Vorhalt und seiner Auflösung eingefügt.

So schafft Franz Liszt mit *Via crucis* mehr als reine liturgische Gebrauchsmusik der kirchenmusikalischen Reformbewegung, auch wenn der sensible Umgang mit den Stimmen und die flexible Besetzung den Grundstein dafür legen, dieses Werk auch kleineren Gruppen zugänglich

zu machen. Liszt erhielt durch die Werke Witts sicherlich einen Anstoß, seine *Via crucis* zu vollenden, mit der er sich schon länger beschäftigte. Dabei sprengt er jedoch jeden Rahmen, sowohl in der Textauswahl als auch in der Harmonik und den zyklisch angelegten Motiven. Seine Vertonungen der Stationen und der Texte wirkt immer greifbar, ohne dabei zu verdinglichen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich vielleicht auch Pustets Ablehnung der Veröffentlichung erklären. Anders als die Werke Witts, die eher in der Vergangenheit wurzeln oder damals gegenwärtige musikalische Strömung aufgreifen, weist Liszts *Via crucis* weit in die Zukunft.



Anmerkungen

¹ Franz Liszt, *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*, in: Rainer Kleinertz (Hrsg.), *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden u. a. 2000, S. 58–59. Übersetzung von Rainer Kleinertz.

² Für eine gute Übersicht über Liszts kirchenmusikalische Werke und die dahinterstehenden Ideen siehe Alois Koch, *Liszts kirchenmusikalische Visionen*, in: Christoph Stölzl und Wolfram Huschke (Hrsg.), *Réminiscences à Liszt*, Weimar 2011, S. 58–64.

³ Vgl. Daniel David Black, *Franz Liszt's Via Crucis. A Summation of the Composer's Styles and Beliefs*, Tuscon 2014, Seite 28.

⁴ Vgl. Inge Forst und Günther Massenkeil, Art. *Witt, Franz Xaver*, in: MGG², Personenteil Bd. 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 1048–1049.

⁵ Vgl. *Statuten des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins für katholische Kirchenmusik*, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*, hrsg. von Franz Witt, Nr. 11, Jg. 3 (1868), S. 81–84.

⁶ Vgl. Winfried Kirsch, Art. *Caecilianismus, Begriff und Ideengeschichte*, in: MGG², Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 317–326, hier: Sp. 317–319.

⁷ Vgl. Jürgen Libbert, *Franz Liszt und seine Beziehungen zu Regensburg. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Regensburger Kirchenmusikschule und der Budapester Musikakademie*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 42/1 (2001), S. 149–184, hier: S. 151.

⁸ Vgl. Agnes Watzatka, *Franz Liszts Briefe an Franz Xaver Witt in der Proskeschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg*, in: Raymond Dittrich

(Hrsg.), *Franz Xaver Witt, 1834 – 1888, Reformator der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert zum 175. Geburtstag*, Regensburg 2009, S. 64–90.

⁹ Vgl. Imre Mezö, CD-Booklet: Liszt. *Via crucis*, Hungaroton Classic Ltd HCD 31424, 1994, S. 18.

¹⁰ Vgl. Franz Liszt, *Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, herausgegeben von La Mara (= Marie Lipsius), Bd. 7, Leipzig 1902, S. 48–50.

¹¹ Vgl. Philipp Wolfrum, *Besonderes* [Kritischer Bericht], in: *Franz Liszts musikalische Werke*, Serie V: Kirchliche und geistliche Gesangswerke, Band 7: Letzte zyklische Chorgesänge mit Orgel nebst Bearbeitungen, Leipzig 1936, S. IX.

¹² Siehe dazu: Franz Xaver Witt, *Preces Stationum Crucis. 14 Kreuzweg-Stationen. Mit lateinischem und deutschem Texte*, für Sopran, Alt, Tenor und Baß oder eine Stimme mit Orgelbegleitung, Opus 32a, Regensburg 1876.

Franz Xaver Witt, *Vierzehn Kreuzweg-Stationen mit Eingangs- und Schluß-Gesang. Mit deutschem Text für eine oder zwei Singstimmen mit begleitender Orgel*, Opus 32b, Regensburg 1876.

¹³ Die Exemplare werden im Franz Liszt Gedenkmuseum und Forschungszentrum in Budapest aufbewahrt und wurden dem Autor freundlicherweise digitalisiert zur Verfügung gestellt.

¹⁴ Franz Liszt, *Briefe*, herausgegeben von La Mara (= Marie Lipsius), Bd. 8, Leipzig 1905, S. 415.

¹⁵ Liszt, *Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein* (wie Anm. 10), S. 48–50.

¹⁶ Vgl. Koch, *Liszts kirchenmusikalische Visionen* (wie Anm. 2), S. 80.

¹⁷ Vgl. Black, *Franz Liszt's Via Crucis* (wie Anm. 3), Seite 16.

¹⁸ Franz Liszt, *Via crucis*, in: *Franz Liszts musikalische Werke* (wie Anm. 11).

¹⁹ Franz Liszt, *Via crucis*, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, GSA 60/C6.

²⁰ Die Stationen werden unterschiedlich benannt, die Inhalte sind jedoch gleich:

Erste Station: Jesus wird zum Tode verurteilt (vgl. Mt 27,22–26)

Zweite Station: Jesus nimmt das Kreuz auf seine Schultern (vgl. Mt 27,27–31)

Dritte Station: Jesus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz (wird nicht in der Bibel erwähnt)

Vierte Station: Jesus begegnet seiner Mutter (wird nicht in der Bibel erwähnt)

Fünfte Station: Simon von Zyrene hilft Jesus das Kreuz tragen (vgl. Mt 27,32)

Sechste Station: Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch (wird nicht in der Bibel erwähnt)

Siebte Station: Jesus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz (wird nicht in der Bibel erwähnt)

Achte Station: Jesus begegnet den weinenden Frauen (vgl. Lk 23,27–31)

Neunte Station: Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz (wird nicht in der Bibel erwähnt)

Zehnte Station: Jesus wird seiner Kleider beraubt (vgl. Mt 27,35)

Elfte Station: Jesus wird an das Kreuz genagelt (vgl. Mt 27,35–44)

Zwölfte Station: Jesus stirbt am Kreuz (vgl. Mt 27,45–51)

Dreizehnte Station: Jesus wird vom Kreuz abgenommen (vgl. Joh 19,38)

Vierzehnte Station: Der heilige Leichnam Jesu wird in das Grab gelegt. (vgl. Mt 27,57–66)

²¹ Vgl. Roland Moser, *Unitonie – Pluritonie – Omnitonie. Zur harmonischen Gedankenwelt in der Via Crucis von Franz Liszt*, in: Peter Reidemeister (Hrsg.): *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. 21, Zürich 1997, S. 129–142, hier S. 134.

²² Franz Liszt, *Verzeichniss [sic!] der Motive*, in: *Die Legende von der heiligen Elisabeth*. Partitur, Leipzig o. J., S. 313.

²³ Daneben fand es aber auch schon in anderen Werken Liszts Verwendung, unter anderem im Oratorium *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, in der *Fuge cum sancto spiritu*, im *Gloria* der *Graner Messe*, im *Schlusschor* der *Dante-Sinfonie* und in der symphonischen Dichtung *Die Hunnenschlacht*. Vgl. Liszt, *Verzeichniss der Motive* (wie Anm. 22), S. 313.

²⁴ Zum Gregorianischen Choral bei Liszt siehe auch: Benedikt Leßmann, »[S]ur la base exclusive du chant Grégorien?« *Realer und imaginierter Choralgesang bei Franz Liszt*, in: Christiane Wiesenfeldt (Hrsg.), *Liszt und die Vokalmusik*, Kassel 2017, S. 75–88.

²⁵ Vgl. Liszt, *Verzeichniss der Motive* (wie Anm. 22), S. 313.

²⁶ Liszt hat den eröffnenden Satz nicht näher bezeichnet oder überschrieben. Er folgt direkt unter dem Titel des Werkes, in der Reinschrift *Via crucis. Les 14 Stations de la Croix: pour Choeur, Soli, avec accompagnement d'orgue (ou Piano-forte) composées par F. Liszt*. Vgl. Wolfrum, *Besonderes* [Kritischer Bericht] (wie Anm. 11), S. IX.

²⁷ Liszt, *Avant-Propos* zu *Via crucis* (wie Anm. 11), Übersetzung aus dem Französischen von Philipp Wolfrum.

²⁸ Die Inspiration, das *Stabat mater* zu vertonen, könnte eventuell daher stammen, dass dieser Hymnus ein möglicher Bestandteil einer Kreuzwegandacht war und zwischen den einzelnen Stationen gesungen wurde. Vgl. Black, *Franz Liszt's Via Crucis* (wie Anm. 3), S. 14 und S. 71.

²⁹ Diese Vierstimmigkeit bezieht sich darauf, dass die Kleider in vier Teile zerteilt wurden, wie im *Johannesevangelium* berichtet wird. Vgl. Joh 19,23.

³⁰ An dieser Stelle fügte Liszt handschriftlich die Notiz »durch Mitleid wissend... (Parsifal) Wagner« hinzu. Vgl. Wolfrum, *Allgemeines* (wie Anm. 11), S. VI.



Liszt's ›Glocken-Kompositionen‹: Versuch einer Synopse¹

Eva-Maria de Oliveira Pinto

Kirchenmusik im engeren Sinne ist Musik, die speziell für den Kirchenraum und die Erfordernisse eines Gottesdienstes komponiert wurde. Sie ist qua dieser Definition relativ unproblematisch von Musiken anderer Zweckorientierung, etwa weltlicher Kontexte wie der Bühne oder des häuslichen Musizierens, abzugrenzen. Komplex wird eine Festlegung des Begriffes ›Kirchenmusik‹ erst dann, wenn sich in einem Werk die Sphäre des Kirchlich-Religiösen mit der Sphäre des Weltlich-Profanen vermischt. Der Vatikan hat in den letzten Jahrhunderten immer wieder durch Konzile und päpstliche Dekrete auf das Eindringen des Weltlichen in die Kirchenmusik reagiert; dagegen nutzen Komponisten religiös konnotierte Klänge absichtsvoll – und kaum sanktioniert – in weltlichen Werken, um die Sphäre des Kirchlichen, der Religion, des Heiligen, des Übernatürlichen, des Numinosen zu imaginieren.

Auch Franz Liszt komponierte eine Vielzahl von kirchenmusikalischen Werken, also für Kirche und Gottesdienst bestimmte Werke, in unterschiedlichster Form und Besetzung.

In seinem Fragment *Über zukünftige Kirchenmusik* (1834) definiert Liszt zwar die Kirchenmusik im gleichen Sinne, nämlich als Musik der »gottesdienstlichen Ceremonien«, allerdings um diesen Begriff, der nach Meinung Liszts »heutigentags« nicht mehr angemessen sei, unmittelbar anschließend zu erweitern:

Obwohl man unter diesem Wort [Kirchenmusik] gewöhnlich nur die während der gottesdienstlichen Ceremonien in der Kirche übliche Musik begreift, gebrauche ich es hier in seiner umfassendsten Bedeutung. [...] Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich

ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.²

So wie Liszt hier die Vermischung des Religiösen mit dem Weltlichen in der Musik beschreibt, so vermischen sich auch seine weltlichen Werke (wie übrigens auch sein Leben) zunehmend mit religiösen Inhalten. Ein probates Mittel, um die Sphäre des Religiösen, das Überirdische, das Erhabene aus dem »Inneren des Tempels« in die Außenwelt, also in den säkularen Kontext zu transferieren, ist die Verwendung von semantisch – in diesem Falle religiös – aufgeladenen und von jedermann verständlichen musikalischen Topoi. Dazu eignen sich in besonderer Weise zwei Instrumente: die Orgel und Glocken. Beide Instrumente werden wie keine anderen mit Kirche und religiöser Aura in Verbindung gesetzt, da beide primär im Kirchenraum und bei gottesdienstlichen Handlungen zum Einsatz kommen. In diesem Zusammenhang ist es auch bemerkenswert, dass gerade diese beiden Instrumente bis heute vor ihrem erstmaligen Erklängen zunächst eine Weihehandlung erfahren; sogar renovierte bzw. restaurierte Orgeln und Glocken werden oft bei ihrer Wiederinbetriebnahme ein weiteres Mal geweiht. Es liegt daher auf der Hand, den Klang von Glocken und Orgeln in einem Werk säkularer Bestimmung zu verwenden, sobald religiöse Konnotationen beim Hörer hervorgerufen werden sollen. In diesem speziellen Kontext muss auch erwähnt werden, dass dieses Phänomen erst in der Musikgeschichte des beginnenden 19. Jahrhunderts auftritt. Aus dem Blickwinkel der Topic Theory wurde die Generation der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geborenen Komponisten einer Historisierung klassischer Forschungsschwerpunkte zugeordnet.³ Es ist sehr wahrscheinlich, dass bei Franz Liszt das Klangsymbol der

Glocken, das er in seinen ›Glocken-Kompositionen‹ verwendete, viel mehr mit historischen bzw. historisierenden Themen in der Musik (in diesem Falle ganz allgemein mit der Kirchenmusik) verbunden ist, als mit dem Versuch, jedwede soziale Fakten seiner Zeit zu kommentieren.

Zahlreiche Komponisten haben sich bis heute dieser klanglichen Chiffre bedient, um Religiosität in einer Komposition heraufzubeschwören. Dadurch wird die Grenze zwischen kirchlicher und weltlicher Musik fließend, weshalb im Folgenden an der ursprünglichen Definition von Kirchenmusik von Franz Liszt festgehalten wird: Als Kirchenmusik wird in diesem Kontext »die während der gottesdienstlichen Ceremonien in der Kirche übliche Musik« verstanden; Musik, die nicht speziell für die Liturgie komponiert wurde, aber in die Sphäre des Religiösen hineinreicht, wird im Folgenden zunächst nicht als ›Kirchenmusik‹ bezeichnet werden.

Dies bezieht sich auf eine Auswahl von Kompositionen von Franz Liszt, in denen sowohl Orgel- als auch Glockenklänge verwendet werden, ohne, nach Liszts eigener Definition, als Kirchenmusik intendiert zu sein. Um die innere Motivation des Komponisten vollständig zu beschreiben, reichen Definitionen dieses Kompositionsprozesses wie ›semantischer Inhalt‹, Evokation, Metapher usw. nicht aus. Franz Liszt hat mehrere Aussagen zum Symbolischen in der Musik gemacht. In seiner Beschreibung der *Santa Cecilia* von Raffael erklärte Liszt: »Für mich, der ich in der heiligen Cäcilie ein Symbol gesehen, besteht dieses Symbol.«

Mit anderen Worten: Wenn die Klänge von Glocken symbolische Bedeutungen haben, werden diese Symbole für den Komponisten Realität. Dies dürfte auch die grundlegende ästhetische Basis sein, auf der die im Folgenden analysierte Liedkomposition von Liszts *Ihr Glocken von Marling* basiert. Jeder Versuch, den Einsatz von Glocken oder Pfeifenglocken auf den Bereich religiöser Kontexte zu beschränken, muss bei Franz Liszt scheitern, da für ihn Musik als Medium das reine Symbol übersteigt, indem sie neue Realitäten konstruiert.

Daher gehen semiologisch-religiöse Interpretationen von Liszts Werken, wie sie von Márta Grabócz oder Paul Merrick⁴ gemacht wurden, nicht weit genug. Dieser Aufsatz soll zu Liszts ästhetischen Positionen beitragen, die über eine rein semiologische Perspektive hinausgehen.

Die Verwendung sowohl von Orgelklängen, als auch von Glockenklängen in den Werken von Franz Liszt erschöpfend zu beschreiben, würde allerdings den hier gesetzten Rahmen bei Weitem sprengen. Daher konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf Liszts ›Glocken-Kompositionen‹, also Kompositionen, in denen Glockenklänge eine Rolle spielen.



Marienglocke von 1631, Bronze.
Seit 1713 in der Jakobskirche, Weimar.

Drei Gruppen von ›Glocken-Kompositionen‹

Die folgenden Erklärungen konzentrieren sich auf Liszts ›Glockenkompositionen‹, d.h. Kompositionen, bei denen der Glockenklang im Vordergrund steht. Eine mögliche Einteilung wäre, Liszts ›Glocken-Kompositionen‹ nach Genre zu gruppieren: Bei Gattungen, die der Kirchenmusik zuzurechnen sind (Oratorien, Messen, ...) nutzt Liszt immer wieder den Glocken- und Orgelklang zum Ausdruck religiöser Inhalte und andächtiger Stimmung, bei rein weltlichen Kompositionen verzichtet er darauf. Diese Einteilung ist jedoch nur in ihren Extremen, also bei einer explizit als Kirchenmusik bzw. einer als weltlich verortbaren Komposition stichhaltig.

Das breite Mittelfeld, in dem die Kompositionen zwischen kirchlich und weltlich changieren oder sogar sich vom Weltlichen ins Religiöse wenden, lässt sich damit kaum substanziell beschreiben. Gerade aber dieser Zwischenbereich, bei dem weltliche Kompositionen mit religiösen Anklängen gemischt werden, nimmt in Franz Liszts Schaffen einen ausgedehnten Raum ein. Eine Einteilung nach Genre bei der Betrachtung von Liszts Einsatz von Glockenklängen wäre daher zu undifferenziert. Die folgende Einteilung beruht auf der Semantik des Glockenklanges. Sie unterscheidet drei Werkgruppen⁵:

1. Werke, die »Glocke« bzw. »Glocken« im Titel tragen, und damit dem Hörer und Spieler schon eine Vorstellung des Glockenklanges implizieren, beispielsweise:
 - das Lied *Ihr Glocken von Marling* (S. 328)
 - die Klavieretüde *La Campanella*, die Nr. 3 der *Grandes études de Paganini* (S. 141)
 - das Klavierstück *Ave Maria (Die Glocken von Rom)* (S. 182)
 - die Kantate *Die Glocken des Strassburger Münsters* (S. 6)
 - die Klavierfantasie *Grande fantasia de bravoure sur La clochette* (S. 420)
 - das Klavierstück *Les Cloches de Genève* (das neunte Stück aus dem Klavierzyklus *Années de pèlerinage: Première année (Suisse)*, S. 160)
 - das Klavierstück *La cloche sonne* (S. 238)
 - das sechste Stück im Klavierzyklus *Weihnachtsbaum* (zweite Fassung, S. 186) ist überschrieben mit *Carillon* und das neunte Stück trägt den Titel *Abendglocken*,
2. Werke, in denen Glocken-Effekte Verwendung finden:
 Gemeint sind hierbei repetitiv verwendete Quart- bzw. Quint-Intervalle, oft in langen Notenwerten und in exponierter (meist tiefer) Lage. Derartige Glocken-Effekte werden nicht von Glocken, sondern von anderen Instrumenten hervorgebracht, etwa in folgenden Werken:
 - im Streichquartett-Satz (mit Klavier und ad libitum Harfe) *Am Grabe Richard Wagners* (S. 135)
 - im damit verwandten Klavierstück *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal* (S. 450)
 - im Melodram *Leonore* (für Klavier und Rezitation, S. 346)
 - in der Konzert-Paraphrase für Klavier *Miserere du Trovatore* (S. 433), in der sich gleich zu Beginn der Hinweis »Quasi campana« in der linken Hand findet
 - im Klavierstück *Mosonyi's Grab-Geleit* (S. 194), bei dem sich die linke Hand in tiefster Klavierlage bewegt und »wie Glocken« klingen soll
 - im Petrarca-Sonett *Benedetto sia'l giorno* (in der Erstfassung S. 270a das zweite Stück), wo im Mittelteil »dolcissimo religioso« die linke Hand 21 Mal den selben Basston (das große D) anschlägt und somit an Glockenschläge erinnert. Interessanterweise stellt Liszt *Benedetto sia'l giorno* in der Zweitfassung der Petrarca-Sonette (S. 270b) an den Anfang und lässt im Mittelteil, den er nun

nicht mehr »dolcissimo religioso« nennt, sondern »sempre dolcissimo«, die Glockenschläge der linken Hand weg. Das dem entsprechende *Sonetto 47 del Petrarca* aus den *Années de Pèlerinage: Deuxième Année (Italie)* (S. 161) weist eine Zwischenform beider Fassungen auf: Der »dolcissimo«-Mittelteil bringt in der linken Hand acht Mal das große G als Basston und erinnert somit wieder an Glockenschläge, allerdings nun nicht in der Länge wie in S. 270a, in der der Basston beinahe vier Mal so häufig unmittelbar hintereinander zu hören ist.

- im Klavierstück *Trauermarsch* (S. 206/2) schreibt Liszt zwischen rechte und linke Hand, also gültig für beide Hände, die zunächst im Unisono spielen: »Wie Glocken-Geläute«
- im Klavierstück *Vive Henri IV* (S. 239) wird ab Takt 23 ein Glockenklang imaginiert: Liszt schreibt »Glockenspiel et cymbales antiques et triangle« als Spielanweisung, und schließlich

3. Werke, die mit Glocken instrumentiert sind und daher auf einen kirchlichen Kontext verweisen:

Dies sind in aller Regel großbesetzte Orchesterwerke, in denen als Klangeffekt eine oder mehrere Glocken in der Instrumentierung zu finden sind. Oftmals werden dabei die Glocken-Effekte durch andere Instrumente verstärkt. Beispiele hierfür sind

- das Oratorium *Christus* (S. 3; der Schlussteil *Resurrexi*)
- das Oratorium *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* (S. 2), bei der im Schlussteil (*Feierliche Bestattung der Elisabeth*) eine tiefe Glocke in E eingesetzt wird
- der *Andante religioso*-Teil des *Szózat und Hymnus* (S. 353), bei dem eine Glocke oder Tamtam »ad libitum« gespielt werden kann
- die von Ferruccio Busoni herausgegebene Erstfassung des *Totentanz. Phantasie für Pianoforte und Orchester* (S. 126/1) nennt noch die Glocke (»Campana«) als Alternative für das Tamtam; die Zweitfassung (S. 126/2) ist nur noch mit Tamtam instrumentiert.

Die alternative Verwendung von Tamtam anstelle von echten Glocken zeigt, dass Liszt zwei Klangparameter verwendet, um das Läuten von Glocken darzustellen: die dem harmonischen Spektrum der klingenden Glocke zugeordneten klingenden Akkorde oder die Glocken fungieren als Signalinstrumente mit klaren rhythmischen Eigenschaften.

Liszt's »Glocken-Kompositionen«

Diese drei Parameter – Glocken im Titel, Glocken-Effekte durch andere Instrumente und Glocken-Instrumentierung – werden von Liszt einzeln, aber auch mit einem oder beiden anderen kombiniert.

Ein Werk, in dem beispielsweise lediglich ein Parameter genutzt wird, nämlich der Einsatz von Glocken-Effekten, ist der Streichquartett-Satz (mit Klavier und Harfe ad libitum) *Am Grabe Richard Wagners* (S. 135); weder verbale Hinweise auf Glocken, noch der Klang von realen Glocken wurden von hier von Liszt notiert.



Notenbeispiel 1:
Am Grabe Richard Wagners (S. 135), T. 46 ff.

Allegro agitato assai: alla Breve.

2 Flöten.
2 Hoboen.
2 Clarinetten in B.
2 Fagotte.
4 Hörner in F.
2 Trompeten in F.
2 Tenor. Posaunen.
Bass. Posaune.
Tuba.
Pauken in F. C.
2 Harfen.
(unisono)
1. Violinen.
2. Violinen.
Violon.
Lucifer
Baryton Solo.
Sopran I u. II.
Alt.
Tenor I u. II.
Bass.
Orgel.
Violoncelle.
Contrabass.
Tiefe Glocken
oder Tamlam.

Allegro agitato assai: alla Breve.

Notenbeispiel 2:
Die Glocken des Strassburger Münsters (S. 6),
2. Teil Die Glocken, Anfang.

Der andere Extremfall, also eine Komposition, in der alle drei Parameter Verwendung finden, ist die Kantate *Die Glocken des Strassburger Münsters*: Dieses Werk nutzt sowohl das Wort »Glocken« im Titel als auch eine Instrumentierung mit Glocken und Glocken-Effekte in anderen Instrumenten.

Die Verwendung aller drei Parameter muss nicht zwangsläufig eine gesteigerte Form des Religiösen zum Ausdruck bringen. Liszt vermag es auch durch den Einsatz nur eines einzigen Parameters die Verbindung zum Religiösen zwar subtil, aber doch deutlich herzustellen. Liszts Gedichtvertonung *Ihr Glocken von Marling* (für Mezzosopran und Klavier) soll dies exemplarisch veranschaulichen.

Ein Beispiel: *Ihr Glocken von Marling* (S. 328)

Das Gedicht *Ihr Glocken von Marling* von Emil Kuh wurde von Liszt am 14. Juli 1874 für Mezzosopran und Klavier in der Villa d'Este bei Rom vertont, die Liedfassung widmete Liszt der Fürstin Marie von Hohenlohe-Schil-



Marie Hohenlohe als Tassos Leonore,
gemalt von Wilhelm von Kaulbach,
um 1864.

lingsfürst. Die Beziehungen zur Widmungsträgerin sind mehrdimensional: Einerseits ist Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst (geborene zu Sayn-Wittgenstein) die Tochter der Gräfin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein und wuchs ab 1849 bei Franz Liszt in Weimar auf, wohin ihre Mutter nach der Trennung von ihrem Mann mit ihr geflohen war. Im Erwachsenenalter lebte Marie mit ihrem Mann in Wien, wo sie u.a. mit dem Schriftsteller Friedrich Hebbel freundschaftlich verbunden war. Hebbel wiederum war mit dem Dichter der *Glocken von Marling*, Emil Kuh, befreundet und stand mit diesem im Austausch über Literatur und Poesie; Kuh wurde auch der erste Biograph von Hebbel und der Erst-Herausgeber von Hebbels Werken. Für die Erstellung seiner Hebbel-Biographie traf Kuh mindestens einmal mit Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst zusammen, wie es in einem Brief von Paul Bornstein vom 14.03.1914 nachzulesen ist:

Nicht genug kann ich bedauern, dass er diese Erinnerungen nicht als solche kenntlich, d.h. absolut wörtlich publizierte, sondern sie überarbeitete, so dass man heut doch mit wissenschaftlicher Strenge nicht mehr genau sagen kann, wo die Fürstin aufhört und wo Kuh anfängt.⁶

Emil Kuh (*1828 in Wien, †1876 in Meran) war nicht nur schriftstellerisch tätig; sein Freund Friedrich Hebbel ermunterte ihn, sich stattdessen der Literaturkritik, dem Feuilleton und dem Edieren von Werken anderer Literaten zuzuwenden – ihm gleichzeitig eine große poetische Begabung absprechend. 1864 erhielt Kuh schließlich eine Professur an der Wiener Handelsakademie, durch welche er seinen Lebensunterhalt sicherte. In den 1870er Jahren wurde bei Kuh ein Lungenleiden manifest, so dass er sich im klimatisch günstigen Meran niederließ. Eines der



Emil Kuh (1867),
österreichischer Schriftsteller und Literaturkritiker.

Nachbardörfer von Meran jenseits der Etsch ist Marling, das von Meran aus bequem durch einen Spaziergang erreichbar ist. Das Geläut der Marlinger Kirche war schon lange vor Kuhs Aufenthalt in Meran sagenumwoben: Die große Glocke »Anna Maria«, für die ein Neuguss schon für das ausgehende 16. Jahrhundert belegt ist, wurde – völlig unkirchlich, da abergläubisch – als Wetterglocke eingesetzt, um Unwetter abzuwenden. »Vor alten, alten Zeiten« sollte »Anna Maria« aus Marling in das Nachbardorf Mais gebracht werden; dabei soll die Glocke sogar zu sprechen

Panorama von Marling in Südtirol, südwestlich der Stadt Meran.



angefangen haben (»Anna Maria hoß i, alle Wetter woß i, alle Wetter vertreib i, auf dem Marlinger Thurm bleib‘ i.«⁷). Sicherlich haben die Geschichten um das Marlinger Geläut und nicht zuletzt auch dessen sonorer Klang Emil Kuh motiviert, den Marlinger Glocken ein poetisches Denkmal zu setzen. Wie das Marlinger Geläut zu Kuhs Zeiten in Meran, also Ende der 1870er Jahre, geklungen haben mag, darüber lässt sich nur noch spekulieren. Das alte Geläut wurde im Ersten Weltkrieg eingeschmolzen; lediglich die berühmte große Glocke ›Anna Maria‹ mit einem Durchmesser von 171 cm, zuletzt neu gegossen im Jahre 1847 von Bartolomeo Chiappani in Trient, blieb verschont und bildet daher bis heute den tiefsten Ton im Marlinger Geläut. Weder besitzt das Marlinger Pfarramt heute noch Unterlagen über das alte Geläut, noch ist das Archiv der Glockengießerei Chiappani – sofern es erhalten ist – zu lokalisieren. So lässt sich der Klangeindruck der Marlinger Glocken mit ihren Intervall-Verhältnissen und den daraus resultierenden Oberton-Mischungen nicht mehr rekonstruieren.

Die Tourismus-Büros in Meran und Marling werden nicht müde, die Liedvertonung der *Glocken von Marling* durch Franz Liszt als Beweis dafür anzuführen, dass Liszt durch einen persönlichen Besuch in Marling zu dieser Komposition angeregt wurde. Ein direkter Klang-Vergleich zwischen dem alten Marlinger Geläut und der von Liszt komponierten Glocken-Effekte ist wegen der fehlenden Dokumente über das alte Geläut nicht möglich; und selbst wenn Liszt in Marling gewesen sein sollte, hätte er den dort gehörten Glockenklang nicht notwendigerweise in seine Liedvertonung transferieren müssen.

Liszts Briefen nach zu urteilen, fühlte er sich ausschließlich durch das von Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst zugesandte Gedicht Kuhs zur Komposition inspiriert. Ihr *Glocken von Marling* wurde von Emil Kuh in seinem letzten Lebensjahr in Meran geschrieben; es ist anzunehmen, dass er es der befreundeten Fürstin von Hohenlohe-Schillingsfürst direkt zuschickte und diese es noch im Winter 1873/74 an Liszt weiterschickte. Zu diesem Zeitpunkt war Liszt gerade dabei, seine Komposition *Die Glocken des Strassburger Münsters* (S. 6) zu finalisieren, d.h. sie zu instrumentieren. Dies geht aus einem Brief Liszts vom 16. Juli 1874 aus der Villa d’Este an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein hervor, in dem er auch schreibt, seine großen Glocken »haben gejunzt«:

Mes Cloches <haben gejunzt> - et de toutes petites cloches sont sorties des grosses, Presque à l’improviste! Les bambini ne ressemblent nullement à leurs graves parents – ni l’Archange Michel ni les Sts apôtres et martyrs ne les patronneront

– mais elles s’adaptent passablement à un Lied innocent et rêveur, don’t le refrain est: <Ihr Glocken von Marling>. Magne⁸ m’a envoyé cette poésie l’hiver dernier, et je lui offrirai le très humble hommage de ma notation, qui m’a coûté plus de peine que je ne pensais. Il m’a fallu la recopier jusqu’à 3 fois – pour assortir à ma manière le chant et l’accompagnement, et rendre l’un et l’autre simples, transparents. Si mes petites Cloches de Marling tintent agréablement aux oreilles de Magne, ce me sera une très douce récompense.⁹

Das einfache, unschuldige (Liszt selbst überschreibt es mit »innocent«) Lied basiert – anders als die »grosses Cloches« (*Die Glocken des Strassburger Münsters*) – auf dem kurzen Gedicht von Kuh:

Ihr Glocken von Marling
wie brauset ihr so hell;
ein wohliges Läuten,
als sänge der Quell.
Ihr Glocken von Marling,
ein heil’ger Gesang
umwaltet wie schützend
den weltlichen Klang.
Nehmt mich in die Mitte
der tönenden Flut,
ihr Glocken von Marling
behütet mich gut.

Trotz der Kürze des Gedichtes werden hier die beiden Sphären des Kirchlichen und des Weltlichen unmittelbar miteinander in Verbindung gebracht: der »heil’ge Gesang« der Glocken umhüllt schützend den »weltlichen Klang« des lyrischen Ich.

Franz Liszt.
(Vertont 14. Juli 1874.)

Ziemlich langsam, schwebend.

Singstimme.
Meesosopran.

Klavier.

una corda

Notenbeispiel 3:
Ihr Glocken von Marling (S. 328), Anfang.

Statt der zu erwartenden Glocken-Effekte, also Quint-Quart-Folgen in exponierter Lage, nutzt Liszt hier lediglich durch den Liedtitel die Imagination des Hörers und Spielers, um Glockenklänge zu suggerieren. Akkord-repetitionen, eine taktweise Pedalisierung, die Spielanweisungen »una corda« und »ziemlich langsam, schwebend«, außerdem die tonale Unbestimmtheit erinnern

an ein diffuses Glockengeläute aus der Ferne, bei dem nicht mehr einzelne Glocken zu unterscheiden sind, sondern eine Klanglandschaft entfaltet wird. Emil Kuh mag das Marlinger Geläut als vergleichbare Klangkulisse von Meran aus wahrgenommen zu haben. Bis zum Liedschluss bleibt die Tonart unklar; wie beim Ausschlagen einer Glocke taucht die Grundtonart E-Dur erstmals in Takt 44 auf, wird immer nochmals mit immer größer werdenden Abständen von anderen Klängen unterbrochen, um sich schließlich ab Takt 56 endgültig als Grundtonart zu etablieren.

Der Grundton E bleibt allerdings bis zum Schluss ausgespart, wodurch der von Liszt geforderte »schwebende« Charakter des Liedes sinngemäß ins Musikalische transferiert wird. Ebenfalls ab Takt 56 stellt die Singstimme, ein Mezzosopran, die tiefste Stimme (zusammen mit dem tiefsten Ton der Klavierbegleitung) dar; das lyrische Ich verkörpert so das Weltliche (»den weltlichen Klang«), die »Bodenhaftung«, während der imaginierte Glockenklang darüber schwebt als »heil'ger Gesang«. Konzentriert, mit wenigen und einfachen musikalischen Mitteln verbindet Liszt in diesem Lied die Sphäre des Religiösen mit dem Weltlichen durch Glockenklänge.

Liszts Essay *Über zukünftige Kirchenmusik* nahm bereits 1834 vorweg, was Liszts kompositorisches Œuvre zunehmend realisieren sollte: die Ausbreitung religiös konnotierter Klänge, die »in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.«

Zusammenfassung

Die Komposition *Ihr Glocken von Marling* zeigt, wie die zuvor vorgeschlagenen Kategorien 1 (das Wort »Glocke« oder »Glocken« im Titel) und 2 (Glockeneffekte anderer Instrumente) aus der Systematik auf kongeniale Weise kombiniert wurden. Franz Liszt geht über diese Kategorien hinaus und mischt sie zu einem völlig neuen Kompositionsmodell. In dieser Komposition erscheint das Klangsymbol der Glocken nicht nur in einigen Abschnitten des Klavierparts, sondern es zeigt sich auch eine enge Verbindung mit dem Text, wodurch eine neue Ebene des musikalischen und semantischen Ausdrucks geschaffen wird: Während der Text des Gedichts durch den realen Klang der Glocken von Marling angeregt wurde, wurde die musikalische Umsetzung von dieser ursprünglichen textlichen Referenz inspiriert, die den Klang der Glocken abbildet. Text, »klangliche Chiffre«, semantische Beschreibung und die musikalische Umsetzung durch Stimme und Klavier schaffen ein einzigartiges Zusammenspiel von Weltlichem und Religiösem sowie Natur und Kunst. Eine tiefere Verschmelzung von Inhalten durch Poesie, Komposition und Klang ist kaum vorstellbar.

Zumindest für Franz Liszt scheint dies der perfekte Weg zu sein, die Ebenen des Religiösen und des Säkularen in einem eigenen ästhetischen Konzept zu verbinden. In der oben vorgeschlagenen Systematik ist keine vierte Kategorie erforderlich, die sich der Inhaltsebene zuwenden würde. Vielmehr hat Liszt selbst im oben analysierten Beispiel *Ihr Glocken von Marling* eine vielschichtige und perfekt kohärente Kompositionslösung gefunden. Tatsächlich setzt Franz Liszt mit diesem Stück sein zu Beginn zitiertes eigenes Diktum in die Realität um, indem er damit seine Wahrnehmung und Vorstellung von Kirchenmusik »in ihrer weitesten Bedeutung« darstellt.



Anmerkungen

- ¹ Dieser Aufsatz stellt die deutsche Fassung des 2020 erschienenen Artikels dar: *Franz Liszt's ›Bells-Compositions‹: Attempting a Synopsis, Collection of papers of Academy of Arts* [Serbia], Novi Sad 2020. ➔ <https://scindeks.ceon.rs/issue.aspx?issue=15200&lang=en>
- ² Franz Liszt: *Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst*, = Gesammelte Schriften Band 2, in das Deutsche übertragen von Lina Ramann, Leipzig 1881, S. 55 f.
- ³ Horton, Julian: *Listening to Topics in the Nineteenth Century*, in: Mirka, Danuta (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford 2014, S. 643.
- ⁴ Vgl. dazu beispielsweise:
Grabócz, Márta: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*. Paris 1996.
Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge 1987.
Domokos, Zsuzsanna: *Rom und das Ideal einer neuen Kirchenmusik*, in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar*, Köln 2011.
Müller, Wolfgang W.: *Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie. Musik und Theologie in der Romantik*, Basel 2019.
- ⁵ Allen genannten Werken von Liszt ist die Nummerierung nach dem Katalog der Liszt-Werke von Humphrey Searle (überarbeitet von Michael Short und Leslie Howard) beigegeben.
Short, Michael/ Howard, Leslie: *Ferenc Liszt (1811–1886): List of works: Comprehensively Expanded from the Catalogue of Humphrey Searle*. Revised by Sharon Winkhofer. Milano 2004.
- ⁶ Handschriftlicher Brief von Paul Bornstein (1868–1939) an La Mara [Marie Lipsius] (1837–1927) vom 14. März 1914, in: *Stadtgeschichtliches Museum Leipzig*, Autographen-Sammlung, Signatur A/728/2010.
- ⁷ [Unbekannter Autor] *Geschichte einer Glocke*. In: *Neuigkeits-Welt-Blatt* vom 17. Juli 1903, Wien, S. 6.
- ⁸ Magne war der Kosenamen der Prinzessin Carolyne Sayn-Wittgenstein für ihre Tochter Marie; Liszt benutzt

diesen Kosenamen ebenfalls für Marie.

- ⁹ Brief vom 16. Juli 1874 an Carolyne Sayn-Wittgenstein, in: La Mara (Hrsg.): *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Vierter Teil, Leipzig 1902, S. 77.

Literaturverzeichnis

- Bornstein, Paul: Brief an La Mara [Marie Lipsius] vom 14. März 1914, in: *Stadtgeschichtliches Museum Leipzig*, Autographen-Sammlung, Signatur A/728/2010.
- Domokos, Zsuzsanna: *Rom und das Ideal einer neuen Kirchenmusik*. In: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, S. 226–233.
- Grabócz, Márta: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris: Éditions KIMÉ, 1996.
- Horton, Julian: *Listening to Topics in the Nineteenth Century*, in: Mirka, Danuta (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2014, S. 642–664.
- La Mara [Lipsius, Marie]: *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Vierter Teil, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.
- Liszt, Franz: *Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst*, in: Gesammelte Schriften, Band 2, in das Deutsche übertragen von Lina Ramann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.
- Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Müller, Wolfgang W.: *Franz Liszt. Eine theologische Rhapsodie*, Basel: Schwabe Verlag, 2019.
- Short, Michael/ Howard, Leslie: *Ferenc Liszt (1811–1886): List of works. Comprehensively Expanded from the Catalogue of Humphrey Searle*, Revised by Sharon Winkhofer, Milano: Rugginenti, 2004.
- [Unbekannter Autor] *Geschichte einer Glocke*, in: *Neuigkeits-Welt-Blatt* vom 17. Juli 1903, Wien, S. 6.

Mitteilungen aus der Deutschen Liszt-Gesellschaft

Sommer 2021

Zugunsten der Geburtstagspublikation »Vorbild Liszt – 30 Jahre Deutsche Liszt-Gesellschaft 1990-2020« haben Redaktion und Vorstand auf eine turnusmäßige Ausgabe des »Forum Liszt« für 2020 verzichtet und stattdessen das vorliegende Doppelheft N° 3 | 4 2020/21 des »Forum Liszt« beschlossen. In den »Mitteilungen« dieser Ausgabe des »Forum Liszt« sind daher die Berichtsjahre 2019 und 2020 berücksichtigt.

Tätigkeitsbericht 2019 der DLG und 37. Weimarer Liszt-Tage

Kuratorium und Vorstand eröffneten den Veranstaltungsreigen der 37. Weimarer Liszt-Tage am 19. Oktober 2019 – diesmal im Seminarraum im Hochschulzentrum am Horn. Die jährlich stattfindende gemeinsame Tagung befasste sich mit der Halbzeitbilanz des 2017 gewählten Vorstands, dem Tätigkeitsbericht 2018/19 und dem Ausblick auf das 2020 zu begehende dreißigjährige Bestehen der Gesellschaft. Der informelle Austausch zwischen Vorstands- und Kuratoriumsmitgliedern bildete naturgemäß einen weiteren Schwerpunkt der Sitzung. Vorgestellt und diskutiert wurde insbesondere die zweite Ausgabe des »Forum Liszt« (2019), dessen von Albrecht v. Massow verantworteter Inhalt in der Gestaltung von Gabriele M. Fischer einhellig begrüßt wurden. Michael Straeter stellte die begleitenden Internet-seiten der Gesellschaft vor, die unter der Adresse forum-liszt.de abrufbar sind. Das »Forum

Liszt« soll weiterhin in gedruckter Form erscheinen. Über eine – möglicherweise zeitversetzt erscheinende – Bildschirmausgabe soll erst später entschieden werden. Die Internet-seiten dienen vorrangig der Ankündigung und begleitenden Information.

Ob das »Forum Liszt« auch das bevorzugte Medium für eine Jubiläumspublikation zum 30. Geburtstag der DLG (2020) sein würde, darüber herrschten unterschiedliche Meinungen. Jedoch war man darin einig, dass eine solche Publikation wünschenswert sei, und zwar in verschiedener Hinsicht: Zum einen hat sich die Rezeption von Liszts Werk und Person in drei Jahrzehnten bedeutend verändert, zum anderen hat die Deutsche Liszt-Gesellschaft nach 30 Jahren ihres Wirkens einen Generationenwechsel zu bestehen, der nach einer rückblickenden Selbstvergewisserung, vor allem aber nach einer Würdigung der Leistungen und

Protagonisten verlangt. Die Autoren sollten aus dem Umfeld des Vorstands und Kuratoriums kommen und aus interner Kenntnis und eigener Beteiligung berichten. Im Übrigen beschlossen die Teilnehmer, die inhaltlichen und finanziellen Bedingungen der Publikation zu prüfen, um noch 2019 über das Ob und Wie entscheiden zu können.

Kuratoriums- und Ehrenmitglied Dieter Muck fragte an, ob es eine Möglichkeit gebe, sein privates Liszt-Archiv einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Da die DLG aber über kein eigenes Archiv verfügt und auch die ALTENBURG bis auf Weiteres in keiner Weise nutzbar ist,



sollen andere Möglichkeiten geprüft werden, zumal auch andere Mitglieder gelegentlich ihr Interesse bekunden, ihre Sammlungen abzugeben.

Albrecht v. Massow stellte den Tätigkeitsbericht 2018/19 vor und erläuterte die laufenden Aktivitäten, etwa die Zusammenarbeit mit der Weimarer katholischen Kirchengemeinde und der Hochschule für das Geburtstagskonzert 2021 (siehe unten Programm der Weimarer Liszt-Tage 2021) sowie die Fortschritte der Aktion »Historische Tondokumente« in Zusammenarbeit mit der HfM Weimar zu deren 150-jährigen Jubiläum 2022.

Abschließend wurde – unter Verweis auf die folgende Mitgliederversammlung nur verkürzt – von Michael Straeter der Stand der Öffentlichkeitsarbeit vorgestellt. 2019 waren ein neu erstellter und gedruckter Flyer sowie der weitere Ausbau des Internetauftritts (neue Beiträge und neue Bereiche wie »Forum Liszt«-Seiten, siehe oben) zu verzeichnen. Neben

In einer Zeit, in der die Notwendigkeit der Überbrückung von Gegensätzen wieder im Vordergrund steht und die Einheit Europas überlebenswichtig scheint, ist auch das Wirken der Deutschen Liszt-Gesellschaft im Sinne ihres Namenspatrons ein Beitrag zur europäischen Vernunft. *Alfred Brendel*

der oben angesprochenen Jubiläumspublikation und dem E-Mail-Newsletter (siehe unten Tätigkeitsbericht 2020) ist vor allem die

Zweisprachigkeit der Internetseiten nach wie vor ein Desiderat. Nach einem intensivem Informationsaustausch wurde die Versammlung geschlossen.

Die im Anschluss ebenfalls im Hochschulzentrum am Horn tagende Mitgliederversammlung befasste sich satzungsgemäß mit Tätigkeitsbericht und Haushalt 2019. Der vom Präsidenten vorgetragene Tätigkeitsbericht 2019 umfasste insbesondere:

- die Vorbereitung der 37. Weimarer Liszt-Tage,
- die Vorbereitung und Publikation des »Forum Liszt N° 2/2019«,
- die Fortsetzung der gemeinsamen Begutachtung historischer Tondokumente im Archiv der HfM,
- die Verstärkung der Öffentlichkeitsarbeit (Interviews/Medien, gedruckte Flyer, Aus-

bau der Internetseiten, Austausch mit Verbänden).

Der von Altpäsident Wolfram Huschke stellvertretend für Schatzmeisterin Christine Gurk vorgestellte Haushaltsbericht für das Geschäftsjahr 2018/19 wies finanzielle Stabilität trotz leicht sinkender Mitgliederzahlen aus (Stand 2019: 107). Die den Rücklagen entnommene Unterstützung der Freundesgesellschaft des GSA beim Ankauf eines Liszt-Briefes in Höhe von 3.000 € soll bis Ende der Wahlperiode 2021 die jährliche Zuwendung ersetzen. Im Übrigen hielten sich Einnahmen aus Beiträgen und Spenden in Höhe von 3.700 € und Ausgaben für laufende Kosten und Projekte in etwa die Waage. Der Vorstand dankte Frau Sylvia Himßler für die umsichtige Finanzverwaltung, die auch von den Kassenprüfern gelobt wurde. Der Vorstand wurde nach einer kurzen Aussprache auf Antrag der Kassenprüfer Norbert Urbainsky (†) und Michael Bertelmann bei vier Enthaltungen ohne Gegenstimme entlastet.

Der Bericht zur Öffentlichkeitsarbeit von Michael Straeter befasste sich vor allem mit dem weiteren Ausbau der gut besuchten Internetseiten der Gesellschaft. Die Nachfrage an englischsprachigen Seiten und Zusammenfassungen von Artikeln (abstracts) ist nach wie vor hoch, zudem seien englischsprachige Seiten auch im Sinne einer internationalen Vernetzung erforderlich. Finanziell tragbare Übersetzungsmöglichkeiten seien jedoch noch nicht gefunden. Ein erster Entwurf für einen E-Mail-Newsletter liege inzwischen vor. Es fehle allerdings noch an der nachhal-

Die Mitgliederversammlung 2019 der DLG im Weimarer Hochschulzentrum am Horn.



tigen technischen Umsetzung insbesondere im Hinblick auf den Datenschutz (DSGVO), aber auch hinsichtlich des Erstellungs- und Verwaltungsaufwands.

2019 ist auch ein neuer Flyer der Gesellschaft sowohl im Druck wie auch in Datei erschienen. An die Mitglieder erging die Bitte, diesen zu verteilen, zu propagieren und sich zudem auch mit eigenen Beiträgen und Projekten an der Öffentlichkeitsarbeit zu beteiligen. Zum

Ich kann nur wünschen, dass die Arbeit der Gesellschaft ununterbrochen weitergehe, dass es stets begeisterte und tatkräftige Liszt-Verehrer geben wird, die sich mit neuen Initiativen gern an ihrer künstlerischen, wissenschaftlichen und organisatorischen Tätigkeit beteiligen oder als Sponsoren motivieren lassen, das wertvolle musikalische und geistige Erbe Liszts noch bekannter zu machen [...]. *Mária Eckhardt*

30-jährigen Bestehen der DLG 2020 soll eine Jubiläumspublikation erscheinen; Michael Straeter referierte den bereits mit dem Kuratori-

um diskutierten Stand der vorläufigen Überlegungen hinsichtlich der Zielsetzung.

Im Anschluss berichtete Wolfram Huschke über die Entwicklungen im Zusammenhang mit der ALTENBURG. 2019 war neben der Weimarer Wohnstätte, deren erstes Sanierungsunternehmen (Beton-Unterspritzung) gescheitert war, vor allem das Land Thüringen gefordert. Zum Berichtszeitpunkt (2019) lag von dieser Seite noch keine Entscheidung vor. Die Hochschule als Mieterin und die DLG konnten hier nicht viel mehr tun, als die Bedeutung des kulturhistorischen Denkmals ALTENBURG hervorzuheben und auf eine

entsprechende Nutzung zu drängen. Das taten sie und das tun sie, u.a. mit adäquaten Nutzungskonzepten, weiterhin.

Die weiteren Veranstaltungen des Tages standen ganz im Zeichen des Bauhauses: Eine spannende, von Leander Leinenbach (genius loci Weimar) gestaltete Führung durch das neue Bauhaus-Museum mit anschließendem Zusammensein, vor allem aber das im Bauhaus-Museum anschließend stattfindende und sehr gut besuchte Sonderkonzert mit dem Motto »Liszt und die Moderne – Bach als Inspiration« begeisterten Mitglieder und Besucher. Die vom Präsidenten Albrecht v. Massow und Paula Schlüter moderierte Veranstaltung demonstrierte eine gelungene Zusammenarbeit der Institutionen Bauhaus-Museum, Klassik Stiftung Weimar, Liszt-Zentrum der HfM Weimar und Deutsche Liszt-Gesellschaft, unterstützt vom Klavierbauer Shigeru Kawai und der Sparkasse Mittelthüringen. Als multimediales Ereignis von Bildprojektion, Vortrag und musikalischer Darbietung zeichnete der Abend eine geistes- und kunstgeschichtlich bedeutende Entwicklungslinie von Bach über Liszt bis zur musikalischen und künstlerischen Moderne (u. a. Paul Klees Fugenbilder). Die Studierenden der HfM Jeong Je Lee, Maria Khokhlova, José Navarro Silberstein und Veronika Voloshyna begeisterten mit ihren Interpretationen an einem hervorragend intonierten Flügel – sicher eines der eindrucklichsten Konzerte in der Reihe der Weimarer Liszt-Tage. Die Veranstaltungen des 20. Oktober – Treffen am Liszt-Denkmal, Besuch des Goethe- und Schiller-Archivs mit so kurzweiliger wie infor-

Konzert zu Liszts 208. Geburtstag mit Studierenden der HfM.



Die Weimarer Liszt-Tage 2019 zu Gast im Bauhaus-Museum.



mativer Präsentation von Liszt-Handschriften durch Evelyn Liepsch, ein Konzert an der Denstedter Liszt-Orgel mit Studierenden der Klasse Silvius v. Kessel und das Preisträgerkonzert mit Théo Fouchenneret am Flügel des Fürstenhauses (Werke von Fauré, Bartók, Liszt und Beethoven) – wurden ebenfalls gut besucht und begeistert aufgenommen.

HfM Weimar und DLG schließlich zeichneten auch für das traditionelle Geburtstagskonzert am 21. Oktober 2019 verantwortlich, in dessen Zentrum sicherlich die Festrede des

Ehrensensors und Ehrendoktors der HfM Peter Gülke stand, der Liszt und die Liszt-Rezeption kritisch-hintergründig reflektierte. Weitere Beiträge lieferten Rektor Christoph Stölzl und DLG-Präsident Albrecht v. Massow, musikalisch ausgezeichnet unterstützt durch kammermusikalische Beiträge von Studierenden.

Programme und fotografische Eindrücke von den 37. Weimarer Liszt-Tagen 2019 ➔ <https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/veranstaltungen/129-37-weimarer-liszt-tage-2020-fotostrecke>.

Tätigkeitsbericht 2020 der DLG und 38. Weimarer Liszt-Tage

Im Jahr des 30-jährigen Bestehens der Deutschen Liszt-Gesellschaft (der vormaligen Franz Liszt-Gesellschaft Weimar) mussten Vorstandsarbeit und Jahresversammlung – wie das gesamte öffentliche Leben – unter den Bedingungen der SARS COV-2-Pandemie stattfinden. Immerhin aber *fanden* sie statt, was dem Engagement und der Flexibilität aller Beteiligten sehr zu danken ist. Neben den turnusmäßigen Vorstandssitzungen hatte sich Anfang 2020 überdies ein Redaktionskollegium für die im Vorjahr angeregte Jubiläumsbroschüre gebildet und unter der Leitung von Michael Straeter regelmäßig online getagt. Mit dem Themenschwerpunkt »Liszt und Beethoven« reichten sich die 38. Weimarer Liszt-Tage in eine Vielzahl von Gedenkveranstaltungen zum 250. Geburtstag Beethovens ein. Sie begannen standesgemäß im Festsaal Fürsten-

haus mit Liedern von Beethoven und deren Bearbeitung durch Liszt, ausgeführt durch die Studierenden der HfM Felix Kehr, Max Mostovetski, Changhui Tan und Teodora Oprisor. Die Festreden des traditionell von HfM und DLG gemeinsam ausgerichteten Geburtstagskonzertes am 22. Oktober hielten Rektor Christoph Stölzl und DLG-Präsident Albrecht v. Massow.

Institutionen und Gesellschaften müssen sich weiterentwickeln, um relevant zu bleiben. [...] Die Klassik Stiftung Weimar vollzieht mit ihrer strategischen Neuorientierung einen Wandlungsprozess in Richtung Gesellschaft und Gegenwart. Im Rhythmus der Erneuerung wünsche ich uns viele weitere Jahre der fruchtbaren Kooperation und danke der Deutschen Liszt Gesellschaft für ihr unermüdliches Wirken, das Erbe des Europäers in Weimar lebendig zu halten. *Ulrike Lorenz*

Vorstand und Kuratorium waren am 24. Oktober im Vorfeld der Jahresversammlung der DLG im Hochschulzentrum am Horn zusammengekommen. Themenschwerpunkte waren die inzwischen im Druck erschienene Jubiläumsbroschüre sowie der Tätigkeitsbericht 2020 der DLG. Größeren Raum nahm die Diskussion um die Entwicklung der Mitgliederzahl und der Mitgliedsbeiträge ein, die sich im Haushaltslagebericht spiegelte. Zum einen sollte die Attraktivität der Gesellschaft für neue (wie für bestehende) Mitglieder erhöht werden, zum anderen wurde beschlossen, Außenstände der Gesellschaft nachdrücklicher einzufordern und gegebenenfalls auch zu sanktionieren. Ein weiterer Schritt musste die Reduzierung der Ausgaben sein, insbesondere bei Honoraren (Veranstaltungen) und Zuwendungen (GSA) sowie

Liszs Geburtstagskonzert in »Corona-Zeiten«.



Seit ihrer Gründung am Vorabend des Liszt-Geburtstages 1990 entwickelte sich die Franz Liszt-Gesellschaft (so hieß sie bis 2009) zu einem angesehenen Mitglied der internationalen Liszt-Vereins-Familie. Von Anfang an hatte unsere Hochschule daran den ihr zukommenden angemessenen Anteil, festgeschrieben in einer frühen Kooperationsvereinbarung, die bis heute getreulich umgesetzt wurde. Bei der von Liszt herkommenden und 1956 in ihrem Namen verfestigten Traditionslinie der Hochschule war und ist dies selbstverständlich.

Christoph Stölzl

den laufenden Betriebskosten; der Vorstand fasste entsprechende Beschlüsse.

Der informelle Teil wurde von den Berichten zur Lage der ALTENBURG und zu den Planungen zur 4. Liszt Biennale Thüringen im Zeichen der Pandemie eingeleitet (Wolfram Huschke).

Das Land Thüringen hatte sich zwischenzeitlich aus den Planungen zur Sanierung und Nutzung der ALTENBURG verabschiedet; die Hoffnungen ruhten nun auf dem Bund. Die Ursache der Schäden am Gebäudedefundament scheint nun immerhin klar: Austrocknung des Untergrunds infolge eines sinkenden Grundwasserspiegels – und nicht die zunächst vermuteten Hohlräume – sind für die Gebäudeschäden verantwortlich. Diese Ursache ist technisch noch weit schwieriger zu beseitigen als ein Verfüllen von Hohlräumen; sie bringt zudem deutlich höhere Kosten mit sich, deren Finanzierung nach wie vor unklar ist. [Anm. d. Red.: Zum Zeitpunkt der Drucklegung sind die politischen Entscheidungsprozesse noch immer in Bewegung. Näheres zur Entwicklung in der nächsten Ausgabe.]

Die Liszt Biennale Thüringen 2021, so Wolfram Huschke zum folgenden Thema, sei durch die wöchentlich wechselnde pandemische Lage schwer zu planen; Programme, Termine und Verträge, die ja längeren Vorlaufs bedürften, seien teilweise schon gekündigt oder geändert worden. Ein Fixpunkt soll jedoch die Ehrenpreis-Verleihung 2021 bleiben (siehe unten Berichte). Kuratoriumsmitglied Christoph Meixner berichtete anschließend über die Fusion von Landesmusikrat Thüringen und Landesmusikakademie Sondershausen. Meixner bat hier um einen verstärkten Informationsfluss, um in dieser »neuen« Institution stärker im Sinne der DLG wirken zu können. Er informierte zudem über die Geschichte des restaurierten

Bechstein-Flügels der Liszt-Sammlung (ein Beitragsthema für künftige Publikationen) und zum Thema Ilona Höhnel und die genetischen Untersuchungen zu einer Verwandtschaft mit Liszt, die weiter vorangetrieben würden. Hierzu wurde entschieden, tätig werden zu wollen, insoweit der Gesellschaft daraus keine Kosten entstünden.

Vorstand und Kuratorium beschlossen zudem einvernehmlich, Evelyn Liepsch und Wolfram Huschke im Rahmen der Mitgliederversammlung die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen.

Die Jahresversammlung 2020 fand zwar mit Gesichtsmasken, im Übrigen aber unter feierlichen Vorzeichen statt: Der 30. Geburtstag der Gesellschaft wurde mit der Präsentation und Verteilung der Jubiläumsbroschüre an die Versammelten begangen. Ein herzlicher Dank wurde nicht nur den am Werk Beteiligten, sondern allen ausgesprochen, die in den vergangenen 30 Jahren für und mit der Gesellschaft im Sinne Liszts unermüdlich aktiv und kreativ waren und für manchen Höhepunkt und Impuls gesorgt haben. Ebenso gedankt wurde den Kooperationspartnern Hochschule und Klassik Stiftung und nicht zuletzt den beiden Ehrenpatronen Alfred Brendel und Nike Wagner sowie allen Ehrenmitgliedern. Die Broschüre selbst wurde beifällig aufgenommen.

Feierlich blieb die Stimmung auch bei der einstimmigen Ernennung von Evelyn Liepsch und Wolfram Huschke zu Ehrenmitgliedern der Deutschen Liszt-Gesellschaft durch die Mitgliederversammlung (→ siehe unten Bericht).

Der Tätigkeitsbericht des Präsidenten Albrecht

2020 mit Liszt und Beethoven: Tatjana Timchenko-Hörr (Sopran) und Tatjana Kachkó (Klavier).



v. Massow für den Zeitraum 2019/20 konzentrierte sich auf folgende Aktivitäten:

- Die Vorbereitung der Weimarer Liszt-Tage 2020 »Liszt & Beethoven«,
- die Publikation der Jubiläumsbroschüre »Vorbild Liszt – 30 Jahre Deutsche Liszt-Gesellschaft 1990-2020« und ihre mediale Präsentation und Begleitung,
- den Ausbau der Öffentlichkeitsarbeit (Erscheinen des 1. und 2. Newsletters, inhaltliche Erweiterung und technische Verstärkung des Internetauftritts, vermehrte publizistische Tätigkeit und Vernetzung),
- die Fortsetzung des Tonaufnahmen-Projekts für 2022.

Trotz der Belastungen durch sinkende Mitgliedsbeiträge und die durch Spenden und den Verzicht auf das turnusmäßige »Forum Liszt« nur leicht gemilderte finanzielle Belastung infolge der Produktion der Broschüre konnte die Haushaltslage stabil gehalten werden, wie der Bericht der Schatzmeisterin (vorgetragen durch Wolfram Huschke) auswies. Auch die Prüfung der durch Sylvia Himßler vorbildlich geführten Kasse durch Norbert Urbainsky (†) und Michael Bertelmann ergab keine Unstimmigkeiten. Daher wurde die Entlastung des Vorstands beantragt, der bei vier Enthaltungen zugestimmt wurde. Die Wiederwahl der Kassenprüfer erfolgte einstimmig.

Im Zentrum der 38. Weimarer Liszt-Tage mit dem Themenschwerpunkt »Liszt & Beethoven«

stand das zweiteilige, von Vizepräsident Christian Wilm Müller moderierte Gesprächskonzert im Saal Am Palais. Der erste Teil, bestritten von Felix Kehr und Mikhail Kambarov, versammelte Lisztsche Bearbeitungen von Beethoven-Liedern für das Klavier. Der zweite

Teil wurde mit Kammermusik Anton Reichas eingeleitet, dessen 250. Geburtstag ebenfalls zu gedenken war und der – als Jugendfreund Beethovens – seine größten Erfolge in Paris feierte, wo später auch Franz Liszt zu seinen Schülern zählte. Lieder für Singstimme und Klavier von Beethoven und Liszt bildeten den Schwerpunkt des 2. Teils, informativ und anregend moderiert von Christian Wilm Müller, vorgetragen von Tatjana Timchenko-Hörr (Sopran) und Tatjana Kachkó (Klavier).

Im Rahmen dieses hinreißenden Konzertes gab es noch einen weiteren Höhepunkt: Aus dem Nachlass des verstorbenen langjährigen Mitglieds und ausgewiesenen Liszt-Kenners Reinhard Haschen stammt die »Nouvelle Edition« (Leipzig 1879) von Franz Liszts »F. Chopin«-Buch, das Haschen für das Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) bestimmt hatte. Sein Sohn übergab das Werk nun an die Vertreterin des GSA Evelyn Liepsch, die sich mit einer Würdigung und Einordnung des Werks im Namen der Klassik Stiftung Weimar für diese Gabe bedankte. (Eindrücke dieser bemerkenswerten Veranstaltung auch auf unseren Internetseiten: ➔ <https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/veranstaltungen/133-38-weimarer-liszt-tage-2020>.)

Evelyn Liepsch war es auch, die am Abschlusstag nach dem traditionellen Gedenken am Liszt-Denkmal zu einem höchst kurzweiligen und anekdotenreichen Weimar-Spaziergang auf den Spuren Liszts einlud. Ihren Abschluss fanden die 38. Weimarer Liszt-Tage dann in Albrecht v. Massows Vortrag »Liszt – Hegel – Beethoven«, der seinen Zuhörern einen weiten geistes- und kunstgeschichtlichen Horizont aufspannte.

Wie die Gesellschaft selber ihre Irrungen, Wirrungen, ihre Formalia und Transformationen zu überstehen hatte, wie sie das zwischen Ost und West, Sprachen und Ideologien zersprengte Erbe dieses Musikers – in einem europäisch konzipierten Weimar – zu bündeln verstand, wie sie aber auch weiterhin lavieren muss zwischen bescheidenen Finanzierungen und hochgemuten Ideen, all das und mehr erfährt man aus diesem Jubiläumsband. Erinnerung ist Arbeit. Hier wurde sie getan – erfolgreich. *Nike Wagner*

Der traditionelle Besuch der DLG am Liszt-Denkmal 2020.



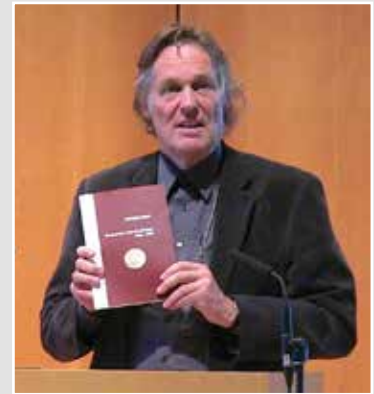
Rückblick: 30 Jahre DLG 1990-2020

Mag sein, ein dreißigster Geburtstag ist kein ›runder‹ und für Rentenansprüche mögen dreißig Jahre Tätigkeit auch noch nicht taugen: Aber im Leben einer ehrenamtlich arbeitenden Gesellschaft sind drei Jahrzehnte doch eine beachtliche Spanne und umfassen die Leistung einer ganzen Generation aktiver Mitglieder. Grund genug also für einen selbstkritischen Rück- und hoffnungsvollen Ausblick, den die DLG in Gestalt einer knapp 100-seitigen Jubiläumsbroschüre 2020 unternahm.

Vorgestellt und diskutiert wurde die Geburtstagschrift im Rahmen der 38. Weimarer Liszt-Tage. Deren Ausrichtung unter den Bedingungen einer Pandemie war schwierig genug, an eine Art ›Geburtstagsfeier‹ war daher nicht zu denken. Das Jubiläum wurde stattdessen eher formlos im Rahmen der Vorstands- & Kuratoriumssitzung sowie der Mitgliederversammlung begangen.

Nicht nur die Mitglieder (auch die damals nicht anwesenden und seither neu hinzugekommenen) haben die Broschüre erhalten, sondern ebenso auch Presse und Online-Medien, Bibliotheken, Musik- und Kulturinstitute, Kooperationspartner, befreundete Gesellschaften und verschiedene Einzelpersonlichkeiten, ja

sogar über den Buchhandel sind schon einige Exemplare in die Welt gegangen. Wir können uns also nicht nur über die wertvollen Beiträge und die noch wertvolleren



Grußworte in unserer Geburtstagschrift freuen, sondern auch über eine gelungene Öffentlichkeitsarbeit – ein besonderer Dank gilt der Unterstützung durch den Pressereferenten der HfM Jan Kreyßig – und über eine insgesamt erfreuliche Resonanz.

Nun hoffen wir, dass die begonnene Diskussion um die Zukunft der Deutschen Liszt-Gesellschaft, angeregt durch die Publikation und inspiriert von den in den Grußworten aufgezeigten Perspektiven, lebhaft und mit großer Beteiligung fortgesetzt wird.

Exemplare sind weiterhin erhältlich über die Redaktion des »Forum Liszt« redaktion@deutsche-liszt-gesellschaft.de.



Verleihung der Ehrenmitgliedschaft an Evelyn Liepsch und Wolfram Huschke

Die Deutsche Liszt-Gesellschaft hat im Jahr ihres dreißigjährigen Bestehens zwei Gründungsmitgliedern für ihre außerordentlichen Verdienste die Ehrenmitgliedschaft verliehen. Evelyn Liepsch wurde geehrt »für ihre Verdienste um die Deutsche Liszt-Gesellschaft als deren Gründungsmitglied und langjähriges Vorstandsmitglied sowie für ihre besonderen Verdienste um die Erforschung und Vermittlung des Weimarer Liszt-Nachlasses am Goethe-

und Schiller-Archiv«. Altpräsident Wolfram Huschke erhielt die Ehrenmitgliedschaft »für seine besonderen Verdienste um die Deutsche Liszt-Gesellschaft als deren Gründungsmitglied und langjähriger Präsident sowie für seine außerordentlichen Leistungen in der Verbreitung und Vermittlung von Liszts Schaffen«. Ihre langjährige Tätigkeit für die Deutsche Liszt-Gesellschaft reflektieren Evelyn Liepsch und Wolfram Huschke auch als Autoren der Geburtstagsschrift »Vorbild Liszt – Die Deutsche Liszt-Gesellschaft 1990-2020«. Für ihr jahrzehntelanges nachhaltiges Wirken ist die DLG beiden zu außerordentlichem Dank verpflichtet.



Der volle Wortlaut der Verleihungsurkunden unter: <https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/neues-zu-liszt/154-2020-neue-ehrenmitglieder-ernannt>.

Norbert Urbainsky im März 2021 verstorben

Im Alter von 86 Jahren ist unser langjähriges verdienstes Mitglied Norbert Urbainsky (Bochum/Weimar) im März 2021 unerwartet verstorben. Der Vorstand der Deutschen Liszt-Gesellschaft hat seiner Familie in einer Traueradresse sein Beileid ausgesprochen.

Der Sportwissenschaftler und Diplom-Musikpädagoge Urbainsky studierte in Jena und Weimar, war u. a. Bundeslehrwart des Deutschen Olympischen Sportbundes und außerordentlicher Professor an der Semmelweis-Universität Budapest. 2019 wurde ihm die Verdienstmedaille des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen. Urbainsky wurde damit für sein mehr als 50 Jahre währendes nationales und internationales gesellschaftliches Engagement und seine Leistungen für den Sport und die Sportwissenschaft ausge-

zeichnet. Die Deutsche Liszt-Gesellschaft trauert um einen begeisterten Lisztianer, einen großen Musikfreund und -förderer und um eines ihrer engagiertesten Mitglieder.



Prof. Norbert Urbainsky
(1934-2021).

<https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/neues-zu-liszt/166-trauer-um-norbert-urbainsky-1934-2021>

Die 4. Thüringer Liszt Biennale und der Franz Liszt Ehrenpreis 2021

Wolfram Huschke, Koordinator der Liszt Biennale Thüringen, hatte Mitte Mai 2021 mitgeteilt: »Wir alle kennen die anhaltende Pandemie-Situation aus eigenem Erleben und Erleiden. Bis Mitte April hatten wir die Erwartung, dass anstatt der in der Programmbroschüre fixierten 26 Veranstaltungen noch ein erklecklicher Teil realisiert werden könnte. Insbesondere eben die Open-Air-Veranstaltungen in Altenburg und Gera, den Schwerpunktorten. Diese Hoffnung ist zerstoßen. Nun richten sich unsere Gedanken auf die Biennale 2023. Es ist erfreulich, dass einige der Partner ihre diesjährigen Programme dann umsetzen wollen.«

Drei der im Rahmen der 4. Biennale 2021 angekündigten Veranstaltungen konnten dennoch stattfinden: Zum einen die Orgelvesper von Mathias Dreißig und Holger Arndt in der Erfurter Predigerkirche, zum zweiten die Verleihung des Franz Liszt Ehrenpreises an den österreichischen Dirigenten, Organisten und Liszt-Forscher Martin Haselböck, der damit der sechste Inhaber dieses Preises wurde. Und schließlich drittens die von Dieter Nolden kuratierte Kabinettausstellung »Leben für Liszt: Martha Remmert« im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA), die »an Hand der überlieferten Quellen einen Einblick in Leben und Werk der außergewöhnlichen Pianistin, Musikpädagogin, Komponistin und

Musikschriftstellerin« bietet. Die Ausstellung schließt an die umfangreichen Forschungsergebnisse an, welche Nolden 2020 in seiner verdienstvollen zweibändigen Remmert-Biografie präsentierte. Die Ausstellung ist noch bis zum 29. August 2021 geöffnet. Die Ausstellungseröffnung konnte jedoch nur in kleinstem Kreis stattfinden, wie auch schon die Verleihung des Franz Liszt Ehrenpreises durch neue Liszt Stiftung und Gastgeberin Klassik Stiftung Weimar im Vestibül des GSA auf einen sehr kurzfristig einberufenen kleinen, aber hochkarätigen Teilnehmerkreis beschränkt bleiben musste.

Umso erfreulicher, dass im Nachgang der Preisverleihung – und trotz verhinderten persönlichen Kennenlernens – auf Initiative Haselböcks eine engere Zusammenarbeit zwischen der neu gegründeten Liszt Akademie der Österreichischen Liszt-Gesellschaft, denen Martin Haselböck beiden vorsteht, und der Deutschen Liszt-Gesellschaft vereinbart werden konnte, die in den kommenden Monaten erste Konturen erhalten soll.

Informationen zur Martha Remmert-Ausstellung auf den Internetseiten der DLG (→Veranstaltungen) und der Klassik Stiftung Weimar. Bericht zur Franz Liszt Ehrenpreis-Verleihung und Biografisches zu Martin Haselböck auf den Internetseiten der Deutschen Liszt-Gesellschaft (→Neues zu Liszt).



Von links nach rechts, hinten: Christoph Stölzl (Rektor der HfM Franz Liszt Weimar), Nike Wagner (Vorsitzende des Preiskomitees), Bodo Ramelow (Ministerpräsident von Thüringen) und Preisträger Martin Haselböck. Von links nach rechts, vorn: Ulrike Lorenz (Präsidentin der Klassik Stiftung Weimar), Hellmut Seemann (ehem. Präsident der Klassik Stiftung Weimar).

Termine 2021

Alle Angaben ohne Gewähr. – Aktuelle Informationen unter www.deutsche-liszt-gesellschaft.de und bei den Veranstaltern.

»Leben für Liszt: Martha Remmert« – Ausstellung **Noch bis 29. August 2021** im Goethe- und Schiller-Archiv, Jenaer Str. 1, 99425 Weimar.

→ <https://www.klassik-stiftung.de/ihr-besuch/ausstellung/leben-fuer-liszt-martha-remmert/>.

10. Genius Loci Weimar – Festival für audiovisuelle Projektionen. **24.-26. September 2021**, Weimar. In diesem Jahr mit einem Gewinnerbeitrag an der ALTENBURG. → <https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/veranstaltungen/178-10-genius-loci-weimar-2021-mit-der-altenburg>.

39. Weimarer Liszt-Tage –

»Liszt und die sakrale Musik«

Freitag, 22. Oktober 2021, 15:30 Uhr:

Gemeinsame Vorstands- & Kuratoriumssitzung der Deutschen Liszt-Gesellschaft (geschlossene Veranstaltung). **18:00 Uhr** Katholische Kirche Herz Jesu, Weimar: **Festveranstaltung**. **19:30 Uhr** Katholische Kirche Herz Jesu, Weimar: **Festkonzert**. Eine

Gemeinschaftsveranstaltung der Hochschule für Musik Franz Liszt, der Deutschen Liszt-Gesellschaft und der Kirche Herz Jesu in Weimar im Kontext des 130. Wehijubiläums der Katholischen Kirche Herz Jesu, des 10-jährigen Wehijubiläums der Liszt-Orgel in der Katholischen Kirche Herz Jesu, des Feierjahres 2021-2022 zum 150. Jubiläum der Hochschule für Musik FRANZ LISZT 2022 und des 210. Geburtstages von Franz Liszt.

Samstag, 23. Oktober 2021, 10:00 Uhr Anna Amalia Bibliothek, Platz der Demokratie 1: **Führung für Mitglieder der DLG** (geschlossene Veranstaltung). **12:00 Uhr Vortrag & Musik** (Ort wird noch bekanntgegeben): »Sakrale Ästhetik in Liszts Instrumentalwerken«, Albrecht v. Massow, Vortrag | Mikhail Kambarov, Klavier. **17:00 Uhr** Kirche Denstedt: **Orgelkonzert** mit Studierenden der Hochschule für Musik FRANZ LISZT | Klasse Prof. Martin Sturm.

Sonntag, 24. Oktober 2021, 10:00 Uhr Liszt-Denkmal im Ilm-Park: **Begegnung am Liszt-Denkmal**. **11.00 Uhr** Hochschulzentrum am Horn, Hörsaal, Carl-Alexander-Platz 1: **Mitgliederversammlung der**

Deutschen Liszt-Gesellschaft (geschlossene Veranstaltung).

→ <https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/veranstaltungen/168-39-weimarer-liszt-tage-2021>.

10. Internationaler Franz Liszt-Klavierwettbewerb Weimar – Bayreuth

27.10.2021, 20:00 Uhr: Eröffnungskonzert, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth. **28.10.2021: Eröffnung Wettbewerb und Auslosung**, Musikschule Bayreuth. **29.10. bis 31.10.2021: 1. Runde in Bayreuth**, Richard-Wagner-Saal, Musikschule Bayreuth. **2.11. bis 3.11.2021: 2. Runde in Weimar und 4.11.2021** Semifinale in Weimar: Semifinale I **15:00 Uhr** – Semifinale II **19:30 Uhr** – beides: Festsaal Fürstenhaus, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

6. November 2021, 19:30 Uhr Finale in Weimar, Weimarahalle, mit der Staatskapelle Weimar.

7. November 2021: Preisträgerkonzert in Bayreuth, Zentrum Bayreuth.

→ <https://www.hfm-weimar.de/internationaler-franz-liszt-klavierwettbewerb-weimar-bayreuth/10-internationaler-franz-liszt-klavierwettbewerb-weimar-bayreuth-2021/?L=0#HfM>.



Orgel-Vespers an der Liszt-Orgel Denstedt 2021

12. September 2021: Konzerte zum Orgel- und Denkmaltag – Preisträger von »Jugend musiziert« 2021 in Thüringen | **15:00 Uhr: Elisabeth Merschorf** | **16:00 Uhr: Michael Stemmer** | Ausstellung »Natur-Denkmale: Zeichnungen von Jürgen Postel« (**14:00 bis 18:00 Uhr**). **10. Oktober 2021, 17:00 Uhr: Klang-Rausch-Orgel** – Freie Improvisationen. Michael v. Hintzenstern, Orgel mit Winddrossel. **23. Oktober 2021, 17:00 Uhr: Konzert zu den 39. Weimarer Liszt-Tagen**. Studierende der Franz-Liszt-Hochschule, Klasse Prof. Martin Sturm. **25. Dezember 2021, 17:00 Uhr: Weihnachtliche Orgelmusik**. An der Orgel: Michael v. Hintzenstern. **31. Dezember 2021, 17:00 Uhr: Silvester-Konzert**. An der Orgel: Michael v. Hintzenstern.

→ <http://www.lisztorgel.de>

1. Asia Franz Liszt Piano Competition

11.-20. Dezember 2021, Qingdao, China, Vorsitzender der Jury: Prof. Rolf-Dieter Arens.

→ <https://deutsche-liszt-gesellschaft.de/aktuelles/veranstaltungen/134-asia-liszt-piano-competition>.

