



Liszt-Nachrichten

Nachrichten der Deutschen Liszt-Gesellschaft N° 19/20 | 2014

Franz Liszt und George Sand

**Warum wurden Carolyne
und Franz nicht getraut?**

Liszts Vanitas-Ring

**Liszts ursprüngliche
Grabkapelle**

Sampling Liszt



Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser,

vor Ihnen liegt die Lektüre unserer Doppel-Nr. 19/20. Genießen Sie sie in besonderer Weise, denn Sie halten das letzte Heft dieserart Liszt-Nachrichten in Ihren Händen. Der im Vorjahr gewählte Vorstand unserer Deutschen Liszt-Gesellschaft hat sich nach langen Debatten entschlossen, die alte Idee eines Jahrbuchs der Gesellschaft neu aufzugreifen, um auch so den Schwung des Jubiläumsjahres 2011 nachhaltig umzusetzen. Frau Vizepräsidentin Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt wird dieses Vorhaben als Herausgeberin im Auftrag der Gesellschaft realisieren. Das Jahrbuch soll ab Mai 2015 im Zwei-Jahres-Rhythmus erscheinen und als kostenfreie Gabe alle Mitglieder sowie in anderer Weise die interessierte Öffentlichkeit erfreuen. So wie diese Liszt-Nachrichten es einmal mit dem Sonderheft Nr. 5 „Liszt und die Orgel“ 2004 exemplifizierten, wird jedes Jahrbuch einen inhaltlichen Schwerpunkt für seine wissenschaftlichen Beiträge haben.

Der bisherige, relativ schmale Anteil an solchen Beiträgen in den bisherigen Liszt-Nachrichten wird damit ausgeweitet und profiliert: ein Mehr an wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Phänomen Liszt. Der bisherige Berichts- und Kurznachrichten-Anteil soll ebenfalls profiliert und via Internet aktueller präsentiert werden. Vielleicht fühlen sich dadurch auch diejenigen unserer Mitglieder zum Beitragen von Nachrichten aus ihrem Umfeld ermutigt, die sich bisher nicht so recht getraut haben.

Für die überaus verdienstvolle vieljährige Arbeit danke ich der Redaktion und insbesondere Frau Gabriele Fischer (Köln) herzlich. Die Liszt-Nachrichten Nr. 1 – 19/20 (2002 – 2014) waren ein sehr erfreulicher Teil im Leben unserer Gesellschaft und werden – da sie im Unterschied zu manchem schönen künstlerischen Projekt, das nur in der Erinnerung verblassend fortlebt, schwarz auf weiß nachlesbar sind – dies auch bleiben. Hoffnungsvoll folgen wir nun der alten Weisheit, dass man sich engagiert verändern muss, um sich treu zu bleiben.

Mit den besten Grüßen und Wünschen
Ihr

Prof. Dr. W. Huschke
Präsident und Redaktionsmitglied

Inhalt

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| <i>Wolfram Huschke:</i> Historismus und junge Künstler | Seite 3 |
| <i>Chantal Küppers:</i> Franz Liszt und George Sand | Seite 4 |
| <i>Christine Herzog / Wolfram Huschke:</i> Und warum wurden Carolyne und Franz nicht getraut? | Seite 13 |
| <i>Evelyn Liepsch:</i> Liszts Brief an den »enthusiastischen Wagner-Apostel« Rudolf Schöneck | Seite 15 |
| <i>Alain Gehring:</i> Franz Liszt, »der edelherzige Künstler« | Seite 18 |
| <i>Walter Müller:</i> Franz Liszt in den Gärten der Villa d'Este | Seite 20 |
| <i>Adorján F. Kovács:</i> Liszts Vanitasring | Seite 22 |
| <i>Irina Lucke-Kaminiaz:</i> Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst, geb. zu Sayn-Wittgenstein, und Richard Wagner | Seite 28 |
| <i>Klaus Leimenstoll:</i> Franz Liszts ursprüngliche Grabkapelle | Seite 32 |
| <i>Gabriele M. Fischer:</i> Showdown mit Franz Liszt | Seite 36 |
| <i>Michael Straeter:</i> Im Aufnahmesalon Hupfeld | Seite 37 |
| <i>Christiane Wiesenfeldt:</i> Sampling Liszt | Seite 39 |
| <i>Michael Straeter:</i> Liszt auf Tonträgern | Seite 42 |
| <i>Gabriele M. Fischer:</i> »vie bifurquée« – Von Weimar nach Budapest | Seite 47 |
| Impressum / Bildnachweis | Seite 51 |

Historismus und junge Künstler

Eine Vorschau auf die 32. Weimarer Liszt-Tage 2014

Wolfram Huschke, Weimar

Die im Editorial angedeutete Veränderung in den Wirkungsmitteln der Deutschen Liszt-Gesellschaft, also die von den »Liszt-Nachrichten« hin zu einem wissenschaftlichen Jahrbuch und zu Internet-Nachrichten, hat selbstredend eine Entsprechung im Bereich der künstlerischen Projekte. Auch hier geht es ebenso um etwas Neues wie um die Fortsetzung der eigenen Tradition im Bemühen, den Schwung und Veranstaltungsformen des Liszt-Jahres 2011 nachhaltig fortzuführen.

Eine Novität von Rang wird die Liszt-Biennale Thüringen sein, die ab 2015 aber eben auch das Thüringen-Festival »überlisztet?« von 2011 fortführt. Vom 20. bis 25. Mai 2015 (Pfingsten) werden unter dem Motto »Virtuosität.Hexerei?« etwa 25 Veranstaltungen in Meiningen, Jena, Gera und Altenburg, in Erfurt, Eisenach, Sondershausen und Weimar stattfinden. Zwischen den Biennale-Jahren werden die Weimarer Liszt-Tage fortgesetzt, beginnend 2014 mit dem 32. Jahrgang.

Die 32. Weimarer Liszt-Tage zum 31. Oktober bis 2. November 2014 werden traditionell in einen der beiden internationalen Liszt-Wettbewerbe eingebettet sein, diesmal in den »kleinen«, also den für junge Pianisten (bis 17 Jahre). Hier wird es Gelegenheit geben, am Schlußtag der 1. Runde (31. Oktober) und zweiten Tag der 2.

Runde (2. November) Spannendes mitzuerleben. Natürlich tagen traditionellerweise auch die Gremien der Gesellschaft an den ersten beiden Tagen (Vorstand mit Kuratorium am 31. Oktober, Jahresmitgliederversammlung am 31. Oktober um 20.00 Uhr im Liszt-Salon der ALTENBURG).

Dann aber gibt es zwei ganz eigene Veranstaltungen am 1. November. Um 16 Uhr in der Petersen-Bibliothek des Goethe- und Schiller-Archivs hören wir den Vortrag von Michele Calella aus Wien »Liszt und der Historismus«. Zum ersten Mal

überhaupt tagt damit die Gesellschaft am Ort der wichtigsten Liszt-Sammlung der Welt, gemeinsam mit der Freundesgesellschaft des Goethe- und Schiller-Archivs. Am Abend folgt dem wissenschaftlichen Höhepunkt dann der künstlerische, die »Bach-Liszt-Claviernacht«, wie der Vortrag eine auf Dauer gestellte Veranstaltungsform. In ihr sollen dem Publikum Preisträger zweier großer Wettbewerbe begegnen, des Bach-Wettbewerbs Leipzig und der Liszt-Wettbewerbe Weimar bzw. Wei-

mar-Bayreuth. »Clavier« mit C deshalb, weil im Bachschen Sinne in den Folgejahren 2016, 2018 usw. Preisträger anderer Claves-Instrumente, also Orgel und Cembalo, dem Liszt-Klavierpreisträger an der Seite stehen sollen.

Am 1. November 2014 ab 20 Uhr musizieren also einer der Preisträger des (noch bevorstehenden) Bach-Wettbewerbs Leipzig 2014 im ersten Teil und dann, nach halbstündiger Pause, der 1. Preisträger des allerersten Liszt-Klavierwettbewerbs für Junge Pianisten Weimar 2005, Theo Gheorghiu, damals 12jährig, heute in London lebend. Und dies im Festsaal des Fürstenhauses, an der Stätte der gerade angelaufenen 2. Runde des diesjährigen 3. Wettbewerbs für Junge Pianisten, der dann am nächsten Morgen dort weitergeht. Theo Gheorghiu wird den 1. Band der »Wanderjahre« spielen, also »Années de pèlerinage. Première année: Suisse«, mit seinen neun wunderbaren Charakterbildern, in der frühen Weimarer Zeit aus dem »Album d'un voyageur« von 1835/38 weiterentwickelt.



Franz Liszt und George Sand

Zwei verwandte Seelen

Chantal Cüppers, Grefrath

Die Person und Schriftstellerin George Sand (1804-1876) in einigen Zeilen zu umreißen ist selbstredend ein unmögliches Unterfangen. Hierzu empfiehlt sich die Lektüre ihrer Biographien, allen voran der von André Maurois 1952 unter dem Titel erschienenen »Lelia ou la vie de George Sand« (aus dem Französischen als »Das Leben der George Sand« übersetzt). Hier müssen wir uns mit einer kurzen Beschreibung dieser – vor allem für ihre Zeit – außergewöhnlichen Persönlichkeit begnügen.

George Sand war eine »Vielschreiberin«. Bis zu ihrem Tod 1876 verfasste und veröffentlichte sie zahlreiche Zeitungsartikel zu sozialen Themen, eine äußerst beachtliche Zahl von sozial-kritischen, historischen und pastoralen Romanen, dazu noch Tagebücher, die Briefe eines Reisenden (Lettres d'un voyageur), Geschichte meines Lebens (Histoire de ma vie).

Die Schriftstellerin war einer der provokantesten Charaktere ihrer Zeit, würde noch heute in bestimmten Milieus glatt als »Emanze« durchgehen. Sie war politisch sehr engagiert, prangerte die miserable Situation der unterprivilegierten Schichten an. Sie führte ein äußerst freies Leben, hatte zahlreiche Liebhaber, provozierte Zigarren rauchend und Hosen tragend die damalige bürgerliche Gesellschaft und eckte nicht zuletzt dadurch an, dass sie schon 1832 als Frau gegen alle Konvention ihren bürgerlichen Namen zugunsten eines männlich klingenden Pseudonyms – das sie auch zeitlebens beibehielt – aufgab, da sie als Frau, dazu noch unter dem Namen ihres Noch-Ehemannes (sie wurde erst 1836 nach längerer Trennung geschieden) zunächst nicht hätte veröffentlichen können. »Die Männer haben sich immer wieder gegen sie und ihre Bedeutung gewehrt... Und das alles nur, weil sie die Männer dominierte – statt jene sie – und weil sie sich erkühnte, auch deren ureigenstes Handwerk, die Schriftstellerei, mit unzweifelhaftem Talent zu betreiben.«¹ Selbst ihr späterer Geliebter Chopin fühlte sich beim ersten – übrigens durch Liszts Vermittlung zustande gekommenen – Zusammentreffen ob ihrer Erscheinung und ihres Auftretens zunächst abgestoßen. Ihr Ruf als revolutionäre Frau, als gefährliche Sozialistin, sprach sich über die französischen Grenzen hinaus auch bis nach Wien herum. Dort hatte der bigotte Erzherzog Ludwig anlässlich

der Konzertreise Franz Liszts nach Wien im Frühjahr 1838 im Vorfeld einen Polizeibericht über seine Person veranlasst, den er allerdings trotz des »negativen« Ergebnisses dann doch achtlos beiseite stellte. Darin hieß es, dass Liszt »...in schlechte Gesellschaften geriet, welche nicht sowohl seinen politischen als seinen moralischen Charakter gefährdeten. Auf solche Art geriet er in ein näheres Verhältnis mit einer Madame Dudevant, welche als Verfasserin mehrerer unter dem apokryphen Namen George Sand erschienenen, im schlechten Sinn geschriebener Werke, als eine sehr eifrige Anhängerin des berühmten Abbé Laménais und als Mitarbeiterin des von demselben redigierten Journals »Le Monde« bekannt ist. Dieses Verhältnis schadete allerdings dem Rufe des Liszt bei allen Gutdenkenden; [...]«²

Parallelen und Seelenverwandtschaft

Franz Liszt, der nach seiner dreijährigen Lebenskrise 1930 wieder »zum Leben erwacht« war, versuchte in dieser Zeit, seine ihm schmerzhaft bewusst gewordene mangelnde Bildung auszugleichen, indem er sehr viel las und in Paris mit vielen Intellektuellen und Schriftstellern verkehrte. So lernte er unter anderem Victor Hugo, Honoré de Balzac, Heinrich Heine, Alfred de Musset, Alfonse de Lamartine und Félicité de Laménais kennen.

Wie Liszt empfand sich Sand, obschon sie sich schon als Elfjährige leidenschaftlich in die Literatur vertiefte und die Ilias von Homer gelesen hatte, dennoch stets als lückenhaft gebildet. So prangert zehn Jahre später die Protagonistin ihres Romans Valentine die miserable Ausbildung der Mädchen dieser Zeit an: »Man vermittelt uns von allem etwas und erlaubt uns keine tiefere Auseinandersetzung mit den Dingen. Man möchte uns gebildet wissen. Würden wir jedoch zu Gelehrten werden, erschienen wir lächerlich.«³ Beeinflusst durch die Ideenwelt von Laménais, Sainte-Beuve und der Saint-Simonisten entwickelte George Sand früh ein waches Bewusstsein für die Ursachen sozialer Missstände und die Misere breiter Bevölkerungss-



Die junge George Sand, Gemälde von Auguste Charpentier, um 1835.

schichten. Auch hierin wird eine Seelenverwandtschaft mit Liszt sichtbar, in dessen Gedankenwelt – nicht zuletzt durch seine intensive Beschäftigung mit den sozialkritischen, auch humanistisch-religiösen Strömungen der Zeit – bis an sein Lebensende soziale Fürsorge einen hohen Stellenwert einnahm. Es wollte der Zufall, dass beide, noch ehe sie sich kennenlernten, sich parallel zueinander mit dem Gedankengut von Laménais und Sainte-Beuve beschäftigten: Während George Sand Laménais *Essai sur l'indifférence en matière de religion* erneut las und Sainte-Beuve einen langen Brief schrieb, in dem sie sein Werk *Volupté* in den höchsten Tönen lobte, tauschte sich Franz Liszt etwa zur gleichen Zeit mit Laménais über eben dieses Werk aus (vgl. dazu, Sylvie Delaigue-Moins, ebd. S. 80).

Für George Sand hatte Freundschaft einen sehr hohen Stellenwert. Ihr Leben lang hat sie Freundschaften hochgehalten, sie sogar bisweilen über die Liebe gestellt. »Diese Anhänglichkeit und Uneigennützigkeit in der Freundschaft hat George Sand in ihrem Leben oftmals bewiesen. Sie stand mit Rat und Tat zur Seite, half häufig auch mit Geld aus, ohne dafür Vorteile zu erwarten oder Dank zu erhoffen. Viele ihrer Zeitgenossen haben das in ihren Erinnerungen und Briefen bestätigt.«⁴ Auch hier scheint eine Parallele zu Franz Liszt auf.

Nicht zuletzt fällt noch eine bemerkenswerte Koinzidenz ins Auge: Nahezu zeitgleich begann Sand ihre *Lettres d'un voyageur* (Briefe eines Reisenden) und Liszt seine Komposition *Album d'un Voyageur* (Album eines Reisenden) dessen überarbeitete Fassung später unter dem Titel *Années de pèlerinage* berühmt wurde.

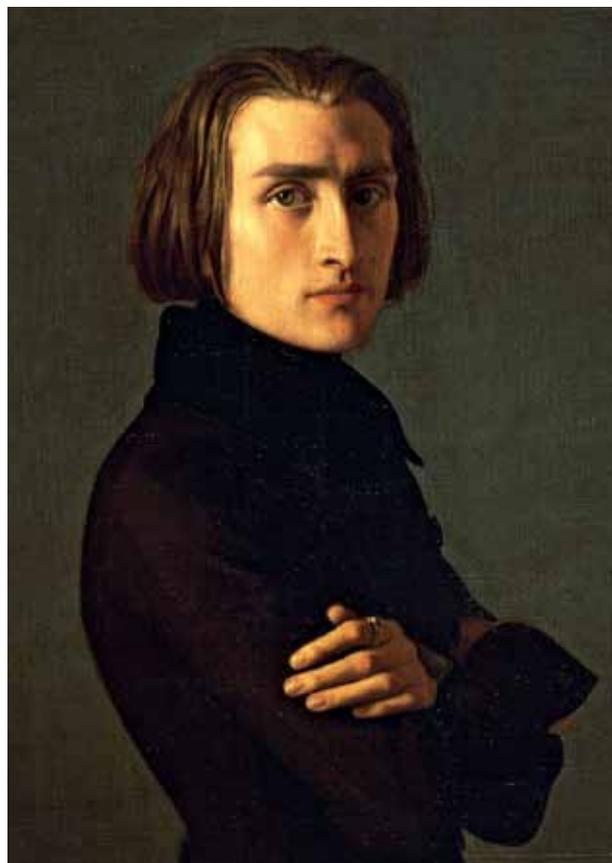
Diese Parallelen zwischen dem Komponisten und der Schriftstellerin bewirkten sicherlich, dass sie sich gegenseitig sehr schätzten und einander besonders vertraut waren. Dies wird in ihrer Korrespondenz, in der beide sich sowohl über eher intime Dinge als auch über musikalische, literarische, politische und sozialgesellschaftlichen Themen rege austauschten, besonders deutlich.

Siehe dazu die *Lettres d'un voyageur* von Sand und die *Lettres d'un bachelier ès musique* (Briefe eines Baccalaureus der Tonkunst) von Liszt.

Beginn einer Freundschaft

Durch die Vermittlung seines Freundes Alfred de Musset, zu dieser Zeit mit George Sand liiert, wurde Liszt Ende Oktober 1834 zum ersten Mal bei der Schriftstellerin in ihrer Pariser Dachwohnung, der »Mansarde bleue« (der berühmten »blauen Mansarde«) eingeführt, in der sich die damalige Künstlerwelt ein Stelldichein gab. Eine Vermittlung, die Musset übrigens bald bereute, da er die gegenseitige Anziehung der Schriftstellerin und des Musikers schnell bemerkte – »Beide, George und Liszt spüren sofort die Seelenverwandtschaft, die zwischen ihnen besteht... Sie ist impulsiv wie er und will dem Leben ein Ziel abgewinnen.«⁵ – und durch seine kaum gezügelte Eifersucht nicht zuletzt das Gerücht nährte, zwischen den beiden bestünde mehr als eine tiefempfundene Freundschaft. Gerüchte, die allerdings von ihnen immer bestritten wurden und sich nie bestätigten (vgl. dazu Sylvie Delaigue-Moins, ebd. S. 64 f. und Armin Strohmeyr, ebd. S. 84), dennoch später unter anderem auch dazu beitragen, dass die zunächst recht innige Beziehung zwischen George Sand und Marie d'Agoult schnell Risse bekam – das herzliche Einander-Zugetan-Sein wich allmählich einem von Misstrauen geprägten Verhalten – und schließlich vollständig scheiterte (s.u.).

Seine erste Begegnung mit George Sand und seine diesbezüglichen Eindrücke verschwieg Liszt Marie d'Agoult gegenüber ebenso wenig wie einen kurze Zeit später mit der Schriftstellerin unter vier Augen verbrachten Abend, bei dem diese ihm bis zwei Uhr morgens ihr Herz ausgeschüttet habe (vgl. Sylvie Delaigue-Moins ebd. S. 128).



Franz Liszt 1839,
Porträt von Henri Lehmann

Gemeinsamer Aufenthalt in Chamonix – Freiburg – Genf (September – Oktober 1836)

Nach diesen ersten Begegnungen sah man sich immer wieder in den damaligen Pariser Kreisen und tauschte sich in Briefen aus. Auch zwischen George Sand und Marie d'Agoult entspann sich, obwohl sie sich noch nicht begegnet waren, ein reger Schriftverkehr, als letztere mit Liszt von August 1835 bis Oktober 1836 in Genf residierte.

George Sand, die dort mehrfach eingeladen und sehnlichst erwartet wurde und zu kommen versprach, jedoch ihren Besuch immer wieder verschieben musste, weil sich ihr Scheidungsprozess hinzog, traf Anfang September 1836 mit ihren zwei Kindern endlich in Genf ein. Sie fand dort einen Brief der beiden vor, die kurz zuvor in Begleitung des dreizehnjährigen Hermann Cohen, genannt Putzi, nach Chamonix abgereist waren, in dem sie aufgefordert wurde, sich an Adolphe Pictet zu wenden. Mit diesem folgte sie ihnen dann nach Chamonix.

Zahlreiche Biographen, sowohl von George Sand als auch von Franz Liszt, sowie Adolphe Pictet in seiner Erzählung *Une course à Chamonix* und George Sand selbst in ihren *Lettres d'un voyageur* beschreiben diese Begegnung zwischen diesen zu dieser Zeit noch sehr jungen und ungestümen Menschen einmütig als außerordentlich unterhaltsam mit zahlreichen komischen Momenten, in denen gemeinsam ausgelassen gelacht wurde, und bereichernd durch Gespräche über Kunst, Musik und Philosophie. Man gab sich gegenseitig Spitznamen: Liszt nannte sich und Marie d'Agoult die *Fellows*, Sand spielte auf ihre, auch ihren Kindern vererbte, große Nase an (»pif«, umgangssprachlich für »le nez«, die Nase) mit dem Namen *Piffoel*. Bisweilen wurde Liszt liebevoll-scherzhaft *Kretin* genannt, Marie d'Agoult firmierte unter dem Namen *Arabella* (vgl. dazu u.a. Hortense Dufour, *George Sand la somnambule*, Paris 2002, S. 272-274; Joseph Barry, *George Sand ou le scandale de la liberté*, Paris 1982, S. 294f; Jean Chalon, *Chère George Sand*, Paris 1991, S. 217f; Armin Strohmeyr, ebd., S. 91f). Hier seien lediglich exemplarisch die Beschreibungen Julius Kapps und Sachewerell Sittwells zitiert:

»Diese merkwürdige Schar, die oft für eine fahrende Kunstretirergesellschaft gehalten wurde und bei der man nicht unterscheiden konnte, wer Mann oder Weib, wer Herr oder Diener sei, setzte die Bewohner des Hotel Union in Chamonix in nicht gelinden Schrecken und veranlasste den Wirt, mehrmals täglich seine silbernen Löffel zu zählen.«⁶

»Wenn sie des Abends in ihr Hotel zurückkehrten, so gab es viel Aufregung, und die unvermeidlichen Engländerinnen unter den Gästen verriegelten ihre Türen und verhüllten sogar ihre Gesichter. Sie hatten einen

eigenen Salon im ersten Stock, in dem sich ein altes Klavier befand. Dort sangen, schrien und spielten sie bis in den frühen Morgen. Champagner war reichlich vorhanden und kostete nicht viel.«⁷

Nach dem Ausflug in den Bergen fuhr man noch gemeinsam nach Freiburg. Dort suchte man die Nikolauskirche auf, und Liszt improvisierte auf der berühmten Moser-Orgel über das Thema des »Dies Irae« von Mozart. Sein Spiel beeindruckte Sand zutiefst, die viel später in ihrer Autobiographie einen noch lebendigen Eindruck dieses Erlebnisses zusammenfasste: »Nie erschien mir die Zeichnung seines florentinischen Profils reiner und blasser als unter diesem dunklen Hauch mystischen Schreckens und religiöser Traurigkeit.«⁸

Man begab sich anschließend wieder nach Genf, wo die *Fellows* und die *Piffoells* Theater, Salons und Konzerte gemeinsam besuchten. Eines Abends komponierte Liszt sein *Rondo fantastique* nach dem Lied *El Contrabandista* von Manuel Garcia, das er Sand widmete. Als er es ihr vorspielte, war diese so ergriffen, dass sie sich in der darauf folgenden Nacht mit der *Novelle Le contrebandier* (der Schmuggler) »revanchierte«, in der sie ihre Hörindrücke verarbeitete. Der Faszination, die Liszt auf sie ausübte, ist aus einer zu dieser Zeit von Sand verfassten Beschreibung für die Pariser Presse herauszulesen: »Hochgewachsen, überschlang, mit bleichem Gesicht, großen meergrünen Augen, in denen blitzartig Lichter aufleuchteten wie bei einer sprühenden Welle, von kränklicher und zugleich machtvoller Erscheinung, unentschlossenem Gang, schien er mehr zu gleiten als den Boden zu berühren, sah zerstreut aus, unruhig wie ein Gespenst, dem die Stunde der Rückkehr in die Finsternis schlägt.«⁹ All dies war Anlass zu ersten Rissen in der Beziehung zwischen George Sand und Marie d'Agoult, welche bemerkte, dass weder die Komposition Liszts, noch die *Novelle Sands* zum Besten gehöre, was beide geschaffen hatten.

Die spätere Abkühlung der Beziehung zwischen Liszt und Sand lässt sich ohne eine nähere Betrachtung des Verhältnisses zwischen beiden Frauen kaum verstehen. Daher sei hier kurz darauf eingegangen.

Trotz aller Sympathie, ja sogar gegenseitiger Anziehung, trotz einer unbestreitbaren Verwandtschaft der intellektuellen Neigungen bestand zwischen beiden Frauen von vornherein eine gewisse Ambivalenz, die im Laufe der Zeit immer wieder mehr oder weniger stark zum Vorschein kam, zur allmählichen durchaus feindlichen Entfremdung und schließlich zum Bruch führte. Hier spielten mehrere Faktoren eine Rolle:

Einer durch und durch aristokratisch geprägten, vornehm zurückhaltenden, bisweilen auch kühl wirkenden Marie d'Agoult stand eine eher burschikose, lebenslustige und zu heftigen Gefühlsausbrüchen neigende George Sand

gegenüber. »Der offene, direkte Charakter von George Sand kontrastierte zu stark mit dem eingezogenen, auf Distanz bedachten Wesen.«¹⁰ George Sand machte auch keinen Hehl daraus, dass ihr die Aristokratie zutiefst suspekt war. »Georges Abscheu für den Adelsitel Comtesse kommt ihrem Abscheu gegen Spinat gleich.«¹¹

Die Seelenverwandtschaft und die starke Anziehung zwischen Liszt und Sand blieb Marie d'Agoult nicht unentdeckt – »Tatsächlich hatte sie (George Sand) mit Liszt mehr gemeinsam als Marie... Beide waren trieb- und antriebsstark und geltungsbedürftig. Liszt schreibt direkt von »heiliger Zuneigung« und »daß wir einander treu sind und daß unsere Seelen sich... verstehen.«¹² – und musste diese umso mehr verunsichern und empfindlich stimmen, als dass sich schon seit der Zeit vor dem Genfer Aufenthalt eine gewisse Abkühlung in ihrer Beziehung zu Liszt bemerkbar machte. Wie oben schon erwähnt, taten die zu dieser Zeit kursierenden Gerüchte um eine Affäre zwischen Liszt und Sand sicherlich ihr Übriges. Hinzu kam wahrscheinlich ein trotz offensichtlicher Bewunderung für Sands schriftstellerisches Talent zwar unbegründeter, jedoch schleichender Neid seitens Marie d'Agoults. (Vgl. Hortense Dufour ebd., S. 277.)

Auf diese komplizierte Beziehung zwischen beiden Frauen soll später noch eingegangen werden. Ende Oktober trennten sich dann vorerst die Wege der Fellows und Piffuels.

Man traf sich bald wieder in Paris, wo Liszt im Winter 1836/37 eine Reihe von Konzerten geben sollte. Er bezog mit Marie d'Agoult im Hôtel de France ein Zimmer. Wie schon in Genf war George Sand ihr Gast. Im gemeinsam benutzten Salon verkehrten auf Einladung der Gräfin hin zahlreiche Berühmtheiten. Dort lernte Sand Chopin kennen, mit dem sie später eine neun Jahre währende Liebesbeziehung einging.

Am 7. Januar reiste Sand ab. Sie fuhr in ihr Haus nach Nohant, nachdem vereinbart worden war, dass Franz Liszt und Marie d'Agoult sie bald dort besuchen würden.

Nohant – ein französisches Pendant zum Weimar des 19. Jahrhunderts

Das Dorf Nohant befindet sich in Mittelfrankreich, im Herzen der Region Berry, südlich von Paris. Dort steht der Landsitz der französischen Schriftstellerin George Sand, mit bürgerlichem Namen Aurore Dudevant, geborene Dupin. Es ist ein im 18. Jahrhundert erbautes, von ihrer Großmutter 1793 erworbenes Schösschen, in dem sie einen Großteil ihrer Kindheit verbrachte und in dessen Besitz sie nach ihrem Tod gelangte. Fortan verbrachte sie dort während und nach ihrer gescheiterten Ehe mit Casimir Dudevant in der Regel einige Monate im Jahr, schließlich dann die letzten neun Jahre ihres Lebens.

Maison de George Sand



Das Haus wurde Treffpunkt der damaligen kulturellen Elite. Hier sei nur eine unvollständige Liste angeführt: Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Ivan Turgenev, Alexandre Dumas Junior, Théophile Gauthier, der Maler Eugène Delacroix, für den unter dem Dach eigens ein Atelier eingerichtet wurde, Chopin, der dort sieben fruchtbare Sommer verbrachte, schließlich auch Marie d'Agoult und Franz Liszt. Nohant war also über einen langen Zeitraum der Ort in der Provinz, an dem sich der Großteil der französischen Intelligenz traf und regen Austausch pflegte. Der Vergleich mit dem Weimar des 19. Jahrhunderts ist evident. So wie später Liszt in Weimar die Altenburg, so verwandelte Sand ihr Château in eine Oase der Gastfreundlichkeit und Weltoffenheit, des künstlerischen Austauschs und der freundschaftlichen Begegnung, in einen Ort, den man ohne Übertreibung als Nukleus der Kultur bezeichnen darf.

Die Atmosphäre in Nohant war nicht etwa, wie die vorangegangenen Zeilen nahelegen könnten, geprägt von bedeutungsschwangerer Weihe und feierlicher Ernsthaftigkeit

ob der Anwesenheit bedeutender Persönlichkeiten – Attitüden, die man eher mit deutscher Gelehrsamkeit und Kulturpflege verbindet. Sie zeichnete sich weniger durch Ernst und Belehrung aus als durch jene einladende Zirkensik, die für den französischen Umgang mit der sogenannten »hohen Kultur« bis heute charakteristisch ist. George Sand stellte als aufmerksame Gastgeberin den Gästen ihr Haus großzügig zur Verfügung. Der Maler Auguste Charpentier berichtet über den Tagesablauf: »Man führt hier das glücklichste und freiestmögliche Leben. Jeder steht auf, wann es ihm gefällt, da man sich zum Frühstück nicht versammelt... Nach dem Frühstück arbeitet man oder besucht sich gegenseitig oder spielt eine Partie Billard zur Zerstreuung. Untertags bleibt Madame Sand für sich und arbeitet, sie empfängt niemanden. Um fünf Uhr läutet die Glocke, man kleidet sich an, und alle versammeln sich zum Abendessen; von da an lebt man in der Familie, man geht in den Salon hinüber, und wer mag, der raucht Zigaretten. Um elf Uhr zieht man sich zurück, und jeder findet in seinem Zimmer ein angenehmes Feuer vor, das Bett ist aufgeschlagen, Gläser mit Zuckerwasser stehen bereit, kurz, es herrscht der ganze Luxus eines richtigen Schlosses.«¹³

Es wurde im Haus von George Sand oft herzlich gescherzt und ausgelassen gelacht. Gästen spielte man bisweilen Streiche (s. dazu Brief an Adolphe Pictet vom September 1837, aus Franz Liszt, gesammelte Schriften II, Briefe eines Baccalaureus der Tonkunst, hrsg. Lina Ramann, Leipzig 1881, s.o.), man gab derbe Witze zum Besten, Theater- und Marionettenstücke wurden eigens zum Hausgebrauch geschrieben und – teilweise unter Einbeziehung der Domestiken – zur Unterhaltung der jeweils anwesenden Gäste abends aufgeführt. Schließlich wurde dort auch dem guten Essen und den erlesenen Weinen ausgiebig zugesprochen.

Franz Liszt und Marie d'Agoult zu Gast in Nohant

Ende Januar 1837 reiste Marie d'Agoult zunächst allein nach Nohant, denn Franz Liszt war zu diesem Zeitpunkt in Paris überwiegend damit beschäftigt, sich durch zahlreiche Auftritte gegenüber seinem seine Popularität bedrohenden Konkurrenten Thalberg zu behaupten.

Marie war etwas kränklich und litt unter ihrer zu dieser Zeit schon konfliktreichen Beziehung mit Liszt. Sie vertraute sich George



an und diese, obschon sie selbst ein äußerst stürmisches und schwieriges Liebesverhältnis mit ihrem Scheidungs-anwalt Michel de Bourges durchlitt, nahm sich ihrer an und unternahm mit ihr lange Ausritte.

Ende Februar schließlich reiste Liszt an, um sich vor einer Fortsetzung seiner Konzerte in Paris zu erholen. Er war durch seine pianistischen »Duelle« mit Thalberg erschöpft und in gereizter Stimmung. »Liszt schäumte vor Groll gegen Thalberg. Seine Launen kränkten seine Freunde aus dem Berry. George bat ihn zu spielen, er sagte ja und spielte doch nicht. Wenn man es nicht mehr erwartete, spielte er dann.«¹⁴

Nach nur einer Woche reiste Liszt ab. Marie unterbrach ihren Aufenthalt in Nohant und folgte ihm, um einige Wochen mit ihm in Paris zu verbringen.

George Sand ihrerseits verfolgte mit Interesse den weiteren Verlauf des »Kräftemessens« zwischen Liszt und Thalberg und sammelte mit Begeisterung die Zeitungsartikel, in denen Liszt als »Sieger« gefeiert wurde. (Vgl. dazu Delaigue-Moins ebd., S. 243f)

Nach einem Abschiedskonzert am 9. April in den Salons Erard in Paris reisten Liszt und Marie erneut nach Nohant, wo sie knapp drei Monate verleben sollten.

Für George Sand, die nach wie vor unter ihrer unglücklichen Leidenschaft für Michel de Bourges litt, war dieser Besuch eine willkommene Abwechslung. Überhaupt empfing sie zu dieser Zeit zahlreiche Gäste, vor allem junge, in sie verliebte Männer, mit denen sie ganz offen flirtete, vermutlich um ihren Kummer zu betäuben. Marie d'Agoult, der eine derartige Überspanntheit zutiefst fremd war, vielleicht aber auch Freiheiten beäugte, die sie sich selber versagte, sprach von »würdelosen Kindereien« (S. André Maurois ebd., S. 271.)

Franz und Marie bewohnten ein großes Zimmer im Erdgeschoss, in dem ein Erard Flügel stand, den Sand eigens für ihren Besuch hatte aus Paris kommen lassen. Sands Zimmer befand sich direkt darüber, so dass sie täglich durch das offene Fenster Liszts Spiel lauschen konnte. Die Eintragungen in ihrem Tagebuch bezeugen ihre tiefe Ergriffenheit und Bewunderung: »Dort steht Franzens schöner Flügel unter dem Fenster mit dem grünen Vorhang der Linden, das Fenster, aus dem diese Klänge hervorkommen, die die ganze Welt vernehmen möchte und die hier nur die Nachtigallen eifersüchtig machen... Wenn Franz auf dem Flügel spielt, bin ich erleichtert. Alle meine Qualen

verklären sich, alle meine Instinkte geraten in Begeisterung... Ich liebe diese abgebrochenen Sätze, die er auf die Tasten hinwirft, und die mit einem Fuß in der Luft schweben und wie hinkende Koblode in den Raum hinaustanzen.«¹⁵

Liszt hatte nun endlich nach den turbulenten Wochen in der Hauptstadt die Gelegenheit, in der ländlichen Abgeschiedenheit ungestört zu arbeiten, zu lesen und in der Natur auszuspannen. So schrieb er während dieser Zeit seine Klaviertranskriptionen der fünften, sechsten und siebten Symphonie von Beethoven. Auch sieben Schubert-Lieder transkribierte er dort. Einige Monate später berichtete er in einem Brief an Adolphe Pictet: »Dort, in dem Hause unseres berühmten Freundes (George Sand, Anm. d. Verfassers) habe ich drei Monate lang ein reiches innerliches Leben geführt, dessen Stunden ich andachtsvoll in mein Gedächtnis geschlossen... Unsere Beschäftigungen und Genüsse bestanden im Lesen eines Naturphilosophen oder eines tiefdenkenden Dichters: Montaigne oder Dante, Hoffmann oder Shakespeare;



im Empfang von Briefen abwesender Freunde; in langen Spaziergängen an den lauschigen Ufern des Indre...«¹⁶ Zwischen Liszt und Sand entstand eine enge Vertrautheit. Beide saßen abends sehr oft auf der Terrasse zusammen, unterhielten sich, lauschten den nächtlichen Geräuschen im Garten und lachten viel miteinander, was Marie nicht gelassen hinnahm und sie häufig dazu veranlasste einzugreifen und Franz scheinbar scherzend zum Arbeiten aufzufordern: »...dann kam jene Frau, die ich nicht nennen will, ›weil sie‹ – um mit Obermann zu reden – ›wert ist nicht genannt zu werden‹. Gehüllt in weiße Schleier, den Boden kaum berührend, rief sie uns in ihrem lieben Grollton zu: ›Da träumt Ihr nun wieder, Ihr unverbesserlichen Künstler! Wisst Ihr denn nicht, dass die Arbeitsstunde da ist?!‹ Und wir gehorchten ihrem Wort, wie dem eines Sendboten des Lichts und des Friedens.«¹⁷ Wenn alle zu Bett gegangen waren, kam es nicht selten vor, dass beide am selben Tisch sitzend noch bis spät in die Nacht arbeiteten.

Die Beziehung zwischen Franz und Marie scheint sich in der Atmosphäre der ländlichen Ruhe vorübergehend wieder entspannt zu haben. So zumindest empfand es Marie, die in ihren Mémoires notierte: »Oft ruht dieser sanfte, milde Blick mit einem unaussprechlichen Ausdruck von Liebe und Zärtlichkeit auf mir und lässt mich im tiefsten Innern von einem Glücksgefühl erschauern, das denen unbekannt ist, die nicht so geliebt worden sind.«¹⁸

George Sand, die sich zu dieser Zeit wegen ihrer unglücklichen Liebe in Gram verzehrte, war sicherlich keineswegs gleichgültige Zeugin diese Glücks und hegte aus diesem Grunde trotz einer zweifelsohne ehrlich empfundenen Zuneigung wahrscheinlich gewisse Ressentiments gegen Marie d'Agoult: »Aber George belauerte das Verhalten der beiden Liebenden und beneidete Marie um ihr Glück.«¹⁹

Andererseits entgingen Sand als kluger Beobachterin latente Spannungen zwischen Liszt und Marie nicht. »Die scharfsinnige Sand hatte bald erkannt, dass die Liebe ihrer beiden Gäste rissig zu werden begann. In ihrer gewohnten Art ›sezierte‹ sie die beiden und heimste so einen schriftstellerischen Ertrag für sich im Horace (1841) und für Balzac, dem sie fleißig berichtet hatte, in Beatrix ein.«²⁰ Die Hauptfiguren in diesem Roman von Balzac sind als Franz Liszt und Marie d'Agoult trotz heftiger Dementis beider Schriftsteller (s. dazu André Maurois ebd., S. 291-292) unschwer wiederzuerkennen. Darin kommt die Gräfin charakterlich besonders schlecht weg. Der vollständige Titel des Romans: Beatrix oder Erzwungene Liebe war auch eine böse Anspielung auf eine Wunschvorstellung Maries, die in Liszt und sich selbst gerne den neuen Dante und die neue Beatrice sehen wollte.

Aus der Lektüre verschiedener Biographien von Liszt und Sand wird nicht gänzlich klar, ob Sand eher aus selbst empfundener Missgunst oder als Antwort auf eine latente Eifersucht seitens Marie d'Agoult ihren oben erwähnten Roman geschrieben, bzw. Balzac zu dem seinen veranlasst hat. Auch ist nicht sicher, ob Sand Balzacs Fantasie aktiv beflügelt hat oder ob dieser vielmehr aus dem Fundus vertraulicher Gespräche und aus Tratsch und Klatsch mit der Schriftstellerin über die einen oder anderen Gäste geschöpft hat (vgl. dazu Strohmeier, ebd. S. 97). Überhaupt fällt es nach fast zwei Jahrhunderten äußerst schwer abzuschätzen, wer von den drei Freunden in der Hauptsache zur allmählichen Verschlechterung der Beziehung beitrug. Auch hierin sind sich die Biographen uneinig und setzen unterschiedliche Schwerpunkte in ihrer Beurteilung (s. dazu Sylvie Delaigue-Moins ebd., S. 287-288).

Fest steht jedenfalls, dass der Aufenthalt in Nohant trotz der Spannungen zwischen den drei Freunden überwiegend glücklich verlief. So verabschiedete man sich am 24. Juli im Städtchen La Châtre, von wo aus Liszt und Marie über Mâcon, Lyon, Grenoble und Genf nach Mailand fuhren, wo mehrere Konzerte geplant waren. Der endgültige Bruch sollte erst später kommen.

Abkühlung und Abrechnung

Man war nun wieder auf die Briefkorrespondenz angewiesen, die freilich immer sporadischer wurde. Einer Einladung nach Italien zu Marie und Franz folgte George nicht. Die Entfremdung der Freunde schritt voran. Ihre Schreibfaulheit rechtfertigte Sand gegenüber Liszt, der ihr Schweigen auf Maries Briefe monierte, mit gesundheitlichen Problemen und Arbeitsüberlastung. Ein wichtiger Grund dürfte vielmehr ein vom 23. Januar 1839 datierter Brief Marie d'Agoult's an eine gemeinsame Freundin, Carlotta Marliani, Frau des spanischen Konsuls, die auch in den Pariser Salons verkehrte und gern gesehener Gast in Nohant war. In diesem Brief spottete Marie über Georges Lebenswandel, beklagte die Erstarrung ihres Talents und ließ sich despektierlich über ihre Liebesbeziehung mit Chopin aus. So nahmen durch Klatsch und Tratsch entstandene Missverständnisse und gegenseitige Feindseligkeiten ihren Lauf: Angestachelt durch Carlotta Marliani, die Sand zwar zunächst den genauen Wortlaut der Briefe nicht verriet, dieser gegenüber jedoch von einem »Complot« sprach und – gestützt durch den ins Vertrauen gezogenen gemeinsamen Freund Laménais – einen Abbruch der Freundschaft empfahl (vgl. Sylvie Delaigue-Moins ebd., S. 300 ff.).

So wunderte sich Marie, die Carlottas Intervention nicht ahnte, dass George ihre Briefe unbeantwortet ließ. Schließlich lässt George in einem Brief vom 26. No-

vember 1839 ihrer Verbitterung freien Lauf, in dem sie ihr vorwirft, sie sei nur Menschen gegenüber loyal, die ihr zugetan sind und verleumde die anderen: »Sie sagen ihnen solche Beleidigungen, die in der gekränkten Freundschaft Schmerz und Bedauern verraten, die aber in anderen Fällen nur dem Verdruß oder dem Haß Ausdruck geben. Ja, Haß, meine arme Marie! Versuchen Sie nicht, sich selber zu täuschen: Sie hassen mich tödlich. Und da es unmöglich ist, daß ein solches Gefühl Ihnen seit einem Jahre grundlos angefliegen ist, kann ich es mir nur dadurch erklären, daß Sie mich wohl stets gehasst haben.«²¹

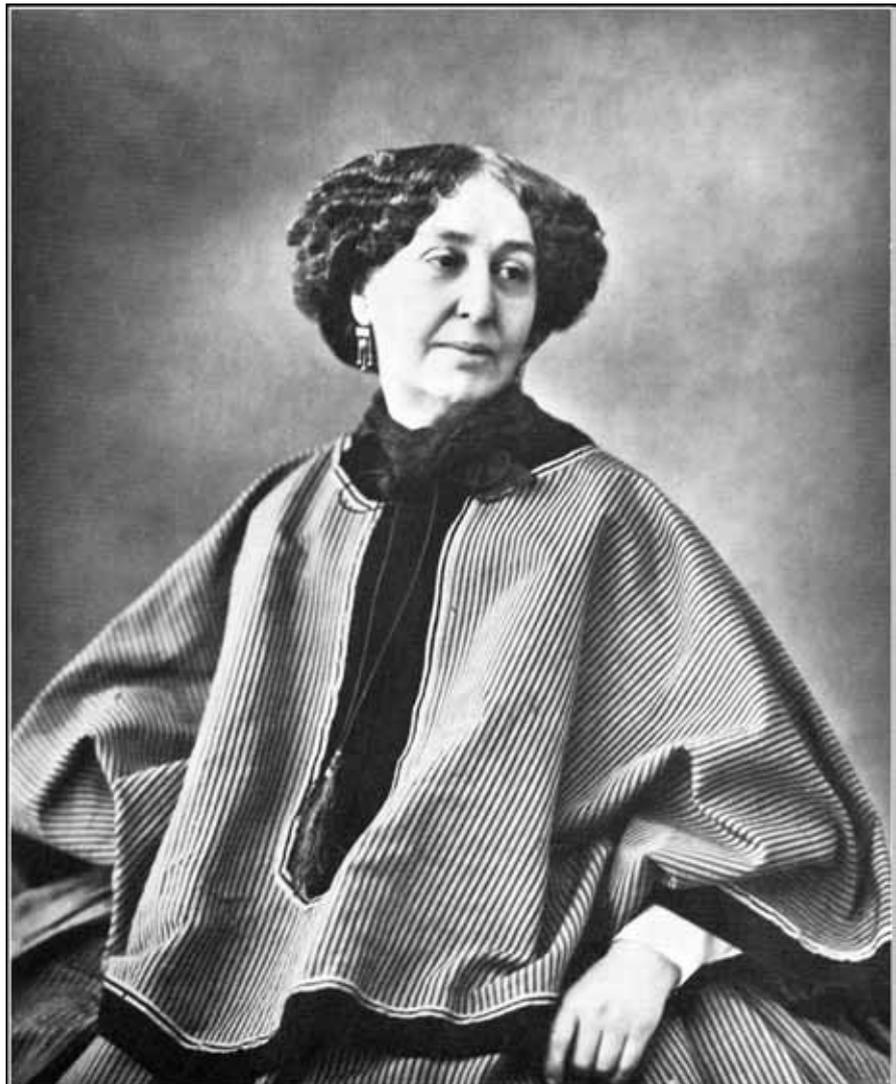
Ein Übriges tat später dann die Veröffentlichung des oben schon erwähnten unter der Komplizenschaft von George Sand entstandenen Romans von Balzac, in dem Marie d'Agoult sich in der wenig vorteilhaft in Szene gesetzte Protagonistin Beatrix wiedererkannte. Liszt besaß die Größe, die ohne Zweifel mit einigen seiner eigenen Charakterzügen versehene Person des Gennaro Conti aus dem Roman nicht auf sich zu beziehen. Er

ging auch nicht auf eine Anspielung Mariens auf das Verhalten Balzacs und Sands in einem an ihn am 21. Oktober 1840 adressierten Brief ein (s. dazu *Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult*, Hgg. Serge Gut und Jacqueline Bellas, Paris 2001), stellte seine Freundschaft zu George Sand nicht infrage.

Vielmehr versuchte Liszt immer wieder, zwischen beiden Frauen zu vermitteln, indem er Sand versicherte, Marie lege großen Wert auf ihre Freundschaft, was Sand infrage stellte und im oben zitierten Brief Marie gegenüber auf ihre Art interpretierte: »Liszt ergeben, wie Sie es sind, und erkennend, daß seine Freundschaft zu mir durch Ihre Sarkasmen betrübt wurde, wollten Sie ihm einen edlen beweis Ihrer Liebe geben; und so haben Sie mit aller Gewalt versucht, sich selbst

zu überwinden. Sie haben ihn überzeugt, daß Sie mich liebten, und Sie haben es sich vielleicht selbst eingedet...«²²

Die Zerstrittenheit zwischen beiden Frauen blieb nicht ohne negativen Einfluss auf die Freundschaft zwischen Liszt und Chopin. Es ist offensichtlich, dass beide Frauen ihre jeweiligen Geliebten benutzten, um miteinander zu konkurrieren. In einem Brief an ihren Freund Henri Lehmann im Frühjahr 1841 rühmt Marie d'Agoult überschwänglich den großen Erfolg Liszts bei seinen aktuellen Konzerten, um im Gegenzug zu betonen, dass Chopin auf eine ihm ergebene »Clique« angewiesen ist, um sich seinerseits mittels Konzerten Ruhms zu verschaffen. »Hier zeichnet sich bereits sehr klar die Gegnerschaft zwischen den ehemaligen Freundinnen ab, die beide versuchen, sich mittels ihrer Geliebten zu duellieren. Da Franz Erfolg hat, muss Frédéric sich ebenfalls öffentlich zeigen, um ihm entgegenzutreten.«²³



**George Sand,
Daguerreotypie aus
dem Jahr 1864 von Nadar**

So wurde der äußerst zurückhaltende, publikumsscheue Chopin mehr oder weniger genötigt, am 26. April ein Konzert bei Pleyel zu geben, über das ausgerechnet Liszt die Kritik in der *Revue et Gazette musicale* veröffentlichte. Liszts Artikel, der sehr positiv ausfiel, kränkte jedoch Chopin, der zweifellos auch unter dem Einfluss der Rivalität zwischen George und Marie sich eher von seinem Konkurrenten als von seinem Freund beurteilt fühlte. Dennoch stellte Liszt einmal mehr seine Charaktergröße unter Beweis, indem er weiterhin keinerlei Ressentiments hegte und als einziger die Freundschaft zwischen den Beteiligten hochhielt. »Sicher ist, dass Liszt, nachdem er das Freundespaar in seine Schranken verwiesen hatte, Chopin unverehrt seine Freundschaft bewahrte und sogar – mit einer gewissen Vorsicht im Hinblick auf Marie – auch George Sand.«²⁴

Zwei Jahre nach Chopins Tod würdigte Liszt in seinem Buch über den Komponisten Sand als geniale Schriftstellerin und als unermüdliche Stütze für den kranken Chopin (vgl. Franz Liszt, *Chopin, neue Auflage der ursprünglichen Fassung*, Paris 1977, S. 230-256). Jede Neuerscheinung der Schriftstellerin war für ihn immer wieder eine Gelegenheit, ihr Talent zu rühmen. Als Carolyne von Sayn-Wittgenstein im September 1855 alleine nach Frankreich reiste, bat er sie, »Madame Sand« einen Besuch abzustatten, sozusagen in seiner Stellvertretung. Einige Jahre später schrieb George Sand Pauline Viardot, die Liszt kürzlich in Weimar getroffen hatte: »Sicher ist, dass er eine Fülle schöner Gedanken und edler Gefühle in sich trug. Eine Zeit lang verirrte er sich in Tändeleien und Eitelkeiten. Aber ein solch erhabenes Wesen musste seinen eigentlichen Weg wiederfinden. Wenn Sie ihm schreiben sollten, sagen Sie ihm, dass ich ihn noch immer liebe...«²⁵

Liszt und Sand blieben bis zum Tode der Schriftstellerin im Jahr 1876 einander zugetan und pflegten weiterhin – wenn auch sporadischer – einen herzlichen Briefverkehr. Als Liszt im April 1861 Marie d'Agoult das erste Mal nach ihrer Trennung traf, antwortete er auf ihre Frage, ob er der Freund von George Sand geblieben sei: »Ihr Zwist hat allerdings meine Beziehungen zu ihr etwas abgekühlt, denn obwohl ich Ihnen im Innern Unrecht gab, so habe ich doch völlig Ihre Partei ergriffen.«²⁶

So darf man wohl annehmen, dass die Freundschaft zwischen Liszt und George Sand eine andere Wendung genommen hätte, wenn dieser – aus welchem Beweggrund auch immer – seine damalige Geliebte nicht »geschont« hätte.

Anmerkung: Wenn man heute in Nohant das Anwesen von George Sand besichtigt, bleibt die Zeit für einen Moment stehen. Die in den Biographien beschriebene Atmosphäre weht noch spürbar in den Zimmern mit ihrem weitgehend unveränderten Mobiliar und der gedeckte Tisch scheint immer noch auf die Gäste von damals zu warten...

Anmerkungen

- ¹ Christoph Rueger, *Magie in Schwarz und Weiß – Franz Liszt*, Berlin 1986, S. 73.
- ² Julius Kapp, *Liszt*, Berlin 1916, S. 62.
- ³ Von der Verfasserin aus dem Französischen übersetzt aus: Sylvie Delaigue-Moins, *Franz Liszt et George Sand – entre amour et amitié*, La Châtre 2000, S. 55.
- ⁴ Armin Strohmeier, *George Sand – Eine Biographie*, Leipzig 2004.
- ⁵ Berndt W. Wessling, *Franz Liszt – ein virtuoses Leben*, München 1979.
- ⁶ Julius Kapp, ebd. S. 47.
- ⁷ Sacheverrel Sitwell, *Franz Liszt*, Zürich 1958.
- ⁸ George Sand, *Geschichte meines Lebens*, aus ihrem autobiographischen Werk ausgewählt von Renate Wiggershaus, Frankfurt/M 1978.
- ⁹ Christoph Rueger, ebd. S. 60.
- ¹⁰ Reinhard Haschen, *Franz Liszt oder die Überwindung der Romantik durch das Experiment*, Berlin 1989, S. 65.
- ¹¹ Von der Verfasserin aus dem Französischen übersetzt aus: Jean Chalon, ebd. S. 209.
- ¹² Christoph Rueger, ebd. S. 89.
- ¹³ Armin Strohmeier, ebd. S. 95.
- ¹⁴ Von der Verfasserin aus dem Französischen übersetzt aus: Hortense Dufour ebd., S. 284.
- ¹⁵ André Maurois, ebd. S. 272.
- ¹⁶ Franz Liszt, *Gesammelte Schriften II*, ebd. S. 146-147.
- ¹⁷ Franz Liszt, *Gesammelte Schriften II*, ebd. S. 147-148.
- ¹⁸ Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 55.
- ¹⁹ Serge Gut, ebd. S. 55.
- ²⁰ Reinhard Haschen, ebd. S. 65.
- ²¹ George Sand an Marie d'Agoult in: André Maurois, ebd. S. 326.
- ²² André Maurois, ebd. S. 327.
- ²³ Serge Gut, ebd. S. 348.
- ²⁴ Serge Gut, ebd. S. 350.
- ²⁵ Von der Verfasserin aus dem Französischen übersetzt aus: Sylvie Delaigue-Moins ebd. S. 331.
- ²⁶ Julius Kapp, ebd. S. 214.

Und warum wurden Carolyne und Franz nicht getraut...?

Christine Herzog / Wolfram Huschke, Weimar

Das Verhältnis von Franz Liszt und Carolyne von Sayn-Wittgenstein in Weimar in den 1850er Jahren zu ihrer Kirche war am Rande der in der Katholischen Pfarrkirche »Herz Jesu« entstehenden »Franz Liszt Gedächtnisorgel« 2011 mehrfach ein Gegenstand von Gesprächen mit Pfarrer Carsten Kämpf und der Vorsitzenden des Gemeindekirchenrates Christine Herzog. Da ging es gerade auch um Carolynes Ehenichtigkeitsverfahren und um die Hintergründe für das Scheitern der Eheschließung 1861 in Rom. Im Mai dieses Jahres schrieb mir nun Christine Herzog eine lange Mail, in der sie die aus den Weimarer Akten hervorgehende Entwicklung zusammenfasst. Ich fand das durchaus von breiterem Interesse, also in unseren »Liszt-Nachrichten« veröffentlichenswert. Was ich ihr schrieb. Am Pfingstamstag erreichte mich eine noch etwas ergänzte Darstellung. Hier ist sie:

Die Ehe von Carolyne und Nikolaus zu Sayn-Wittgenstein wurde in 3. Instanz im August 1859 für nichtig erklärt – so geht aus alten Akten hervor, die das Archiv der Katholischen Kirchengemeinde in Weimar¹ beherbergt. Als ein Grund wurde Carolynes Einwilligung in die Ehe aus »Furcht und Zwang« angegeben, was bis auf den heutigen Tag einen sogenannten Konsensmangel darstellt. Ein solcher ist ein Ehehindernis, weil kein freier Ehewille vorliegt.



PRINCESS CAROLYN VON SAYN-WITTGENSTEIN AND CHILD.

Außerdem gab es diverse Formfehler in der Vorbereitung und Durchführung der Trauung.

Die Ehe des Fürstenpaares war also tatsächlich annulliert worden. Der Weimarer Pfarrer Anton Hohmann hätte Carolyne zu Sayn-Wittgenstein und Franz Liszt im kleinen Betsaal an der Marienstraße im Jägerhause trauen können. Er hielt ja auch die Trauung von Marie zu Sayn-Wittgenstein mit Konstantin von Hohenlohe-Schillingsfürst, über welche es in der Pfarrchronik² diesen Eintrag gibt: »Ein besonders feierl. Gottesdienst fand unter anderem statt, als im Oktober 1859 die Trauung des Fürsten von Hohenlohe mit der Prinzeß v. Wittgenstein durch den Hrn. Pfr. Hohmann vollzogen wurde. Die Kirche war wie in eine Laube verwandelt, geziert mit den besten Gewächsen des Hofgartens. Der Herzog v. Ratibor und der jetzige Statthalter von Elsaß-Lothringen, beides Brüder des Bräutigams u. Franz Liszt waren die Trauzeugen. Während des Hochamtes war vom Theaterchor eine Liszt'sche Messe gesungen.«

Doch offensichtlich gingen Carolynes Vorstellungen über ihre Trauung in eine andere Richtung. In einem Brief vom 17. April 1860 schreibt der Fuldaer Bischof Christoph Florentius an den Weimarer Pfarrer: »Vorigen Dienstag präsentierte mir ein polnischer Herr Namens Ok-sazowski unter Empfehlungen der Frau Fürstin Wittgenstein Durchlaucht ein Decret des Erzbischofs von Mohilew, wonach die Ehe derselben mit dem Prinzen (oder Fürsten) von Wittgenstein für ungültig in 3ter delegierter Instanz erklärt und ihr gestattet werde zu einer weiteren Verehelichung zu schreiten. Zugleich trug derselbe Namens der durchlauchtigen Dame die Bitte vor, ich möge die Trauung mit Herrn Liszt hier persönlich vornehmen.« Und Pfarrer Hohmann bestätigte dies in seiner Antwort (die als Entwurf vorliegt) an den Bischof vom 24. April 1860: »Die Frau F.[ürstin] wünscht nun sehnlichst, von Ew. Bisch. Gn. in F.[ulda] getraut zu werden, u. zwar mit Herrn L[iszt].

Hauptgründe: 1a Vermeidg des Aufsehens hier; 1b Unangenehm, die Sache einem anderen als ihrem Hochwürdig Ordinarius zu unterbreiten. 2.) Sie erblickt darin gewissermaßen eine Art von Genugthuung od. belohnender Anerkennung dafür, daß sie ihrer Angabe um des kathol. Gl.[aubens] willens so vieles schon erduldet...«

Carolyn von Sayn-Wittgenstein, 1840, mit ihrer Tochter Marie

Warum sich Bischof Florentius daraufhin an den Apostolischen Nuntius in Wien wandte, erschließt sich aus den vorliegenden Briefen nicht. Er erwähnt dem Weimarer Pfarrer gegenüber nur: *»Ich hatte Gründe genug in dieser so wichtigen Angelegenheit mich an Se Exzellenz den Herrn Nuntius zu Wien zu wenden.«*

Erzbischof Antonino De Luca, damals Apostolischer Nuntius in Wien, antwortete nach Fulda umgehend und erklärte, dass Bischof Florentius *»die obige Sentenz nicht zur Execution kommen lassen dürfe, bevor der Heilige Stuhl, in dessen Auftrag sie erfolgte, davon Kenntniß genommen und deren Ausführung genehmigt habe.«*

Ende Mai 1860 teilte der Fuldaer Bischof nach Weimar mit, dass eine zweite Eheschließung der *»Illustrissimae Principissae Wittgenstein«* auf Geheiß aus Rom vorerst nicht in Frage komme. Er bat darum, *»der Durchlauchtigsten Fürstin, unter den ehrerbietigsten Empfehlungen von mir, in milder Weise davon Kenntniß zu geben.«*

In seiner (als Entwurf vorliegenden) Antwort an Bischof Florentius konnte Pfarrer Hohmann nur noch mitteilen, *»daß ich die in der Sache der Frau Fürstin von Wittgenstein erlassene, vorläufige Resolution Sr Heiligkeit der Hohen Dame bis jetzt nicht infirmieren konnte, weil dieselbe sich vor beiläufig 12 bis 14 Tagen persönlich nach Rom begeben hat, mithin vor dem Eingange Hoch Ihres Schreibens schon abgereist war. Als Grund ihrer Reise gab die Frau Fürstin an, sie fühle sich gedrungen, Sr Heiligkeit für die ihr erwiesene Gnade in Person zu danken und den Segen des heil. Vaters sich zu erbitten.«*

Mit der abschließenden Erklärung des Fuldaer Bischofs vom 20. Juni 1860 schließt die Ehe-Akte Wittgenstein vs. Wittgenstein im Weimarer Pfarrarchiv: *»Wenn die Frau Fürstin Wittgenstein nach Rom sich begeben hat, so ist es allerdings überflüssig, die freylich vorläufige Resolution nachzusenden.«*

Was stand einer Trauung von Carolyne zu Sayn-Wittgenstein und Franz Liszt noch im Wege?

Die Akten des Pfarrarchives in Weimar enden wohl zu früh. Die Person des Erzbischofs De Luca wäre ein Hinweis darauf, dass die Familie Hohenlohe in der Sache aktiv wur-

de – gab es Sorgen um den Status von Marie? Ging es um erbrechtliche Angelegenheiten? Kirchenrechtlich kann es diesbezüglich keine Not gegeben haben, denn schon immer waren Kinder ehelich, wenn sie in eine Ehe hinein geboren wurden, egal, ob diese gültig oder ungültig geschlossen worden war. Sie haben auch zu keiner Zeit den Status eines ehelichen Kindes verloren, selbst wenn die Ehe der Eltern später für nichtig erklärt oder in favorem fidei (zu Gunsten des Glaubens) aufgelöst wurde.

Es gibt jedoch auch die Erzählung³, dass die Trauung von Carolyne zu Sayn-Wittgenstein und Franz Liszt für den 22.10.1861 in der römischen Kirche San Carlo al Corso vorbereitet wurde. Dies deutet darauf hin, dass die Fürstin in ihren Bemühungen beim Heiligen Stuhl um die Annullierung ihrer Ehe am Ende doch erfolgreich gewesen war. Ein Verwandter des Fürsten Nikolaus zu Sayn-Wittgenstein soll jedoch noch am Abend des 21.10.1861 beim Papst interveniert haben. Dieser habe reagiert, die Trauung untersagt und eine erneute Prüfung des Vorgangs verlangt.

Was ist nun wirklich passiert?

Wer hat's verhindert?

Die Wittgensteins? Die Hohenlohes? Die römische Kurie? Carolyne zu Sayn-Wittgenstein und Franz Liszt hielten den Kontakt zueinander aufrecht.

Getraut wurden sie nie.

Anmerkungen

¹ Alle kursiv gesetzten Zitate: Archiv der Katholischen Kirchengemeinde Weimar, Best. Nr. 202.

² Aufzeichnung des Lehrers Nicolaus Roth, Archiv der Katholischen Kirchengemeinde Weimar, Best. Nr. 279.

³ Quelle: Dieter Nadolski: Wahre Geschichten um Weihnachtliches aus Thüringen; Tauchaer Verlag, 2006.

In diesem Zusammenhang sei auch auf die Publikation von Alan Walker verwiesen. Alan Walker: Liszt, Carolyne, and the Vatican, the story of a thwarted marriage. As it emerges from the original Church documents; Stuyvesant/New York 1991 (Hinweis der Redaktion).

Liszts Brief an den »enthusiastischen Wagner-Apostel« Rudolf Schöneck

Neu im Liszt-Bestand des Goethe- und Schiller-Archivs

Evelyn Liepsch, Weimar

Keinen geringeren als Franz Liszt, den besten Kenner und ersten Förderer seines Werkes, bat Richard Wagner im Frühjahr 1853, den jungen Kapellmeister Rudolf Schöneck (1829–1904) zu ermutigen, die Berliner Erstaufführung des *Tannhäuser* zu dirigieren. »Bravo Schöneck und Vivat Krolls Theater!«, antwortet Liszt am 16. April 1853 Wagner in Zürich und schreibt am selben Tag an Schöneck, der zu dieser Zeit an dem kleinen Provinztheater im preußischen Posen engagiert war, »um ihn über die bevorstehenden Aufführungen zu komplimentieren«.¹

Wagners *Tannhäuser* war zu dieser Zeit bereits an mehreren Bühnen zur Aufführung gelangt, so in Schwerin, Breslau, Wiesbaden, Düsseldorf, Freiburg i. Br. und Riga. Den Anstoß hatte Franz Liszt in Weimar gegeben. Im Hoftheater war das Werk unter seiner Leitung am 16. Februar 1849 zum ersten Mal seit der Dresdner Uraufführung im Jahre 1845 wieder einstudiert und erfolgreich aufgeführt worden. Bis zu Beginn des Jahres 1853 hatte der Weimarer Hofkapellmeister auch *Lohengrin* und *Der fliegende Holländer* ins Repertoire genommen und im Februar und März mit allen drei Opern in einer Woche den ersten Wagner-Zyklus veranstaltet. Seine Aufsätze über *Tannhäuser* und *Lohengrin* waren erschienen und hatten europaweit Beachtung gefunden. In einer Zeit, in der Wagner seit seiner Beteiligung am Dresdner Maiaufstands von 1849 steckbrieflich verfolgt im Schweizer Exil lebte und sein unmittelbares Auftreten in Deutschland verboten war, setzte sich Liszt vermittelnd für die Aufführung seiner Werke ein, ging u. a. 1853 gegen das *Tannhäuser*-Verbot in Prag vor und bemühte sich vielfach um die Amnestierung des Freundes.

Wagners Verhandlungen um die Berliner Aufführung seiner Oper *Tannhäuser* währten schon seit Sommer 1852. Im November waren seine Bemühungen zum ersten Mal gescheitert, und damit die Hoffnung auf ein musikalisches »rencontre« mit dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV., der mit Eingreifen seines Militärs die Niederschlagung des Dresdner Aufstandes bewirkt hatte.² Wagners Vorschlag, Liszt für die musikalische Leitung nach Berlin zu berufen, war seitens der Berliner Generalintendanz unter Botho von Hülsen abgelehnt und die Aufführung auf das neue Jahr verschoben worden. Dafür hatte Wagner nun, in Absprache mit Liszt, den jungen Musikdirektor Rudolf Schöneck vorgesehen. »Ein enthusiastischer Apostel von mir – d. h. reiner Musiker«, lässt er am 12. April 1853 den Freund in Weimar wissen.

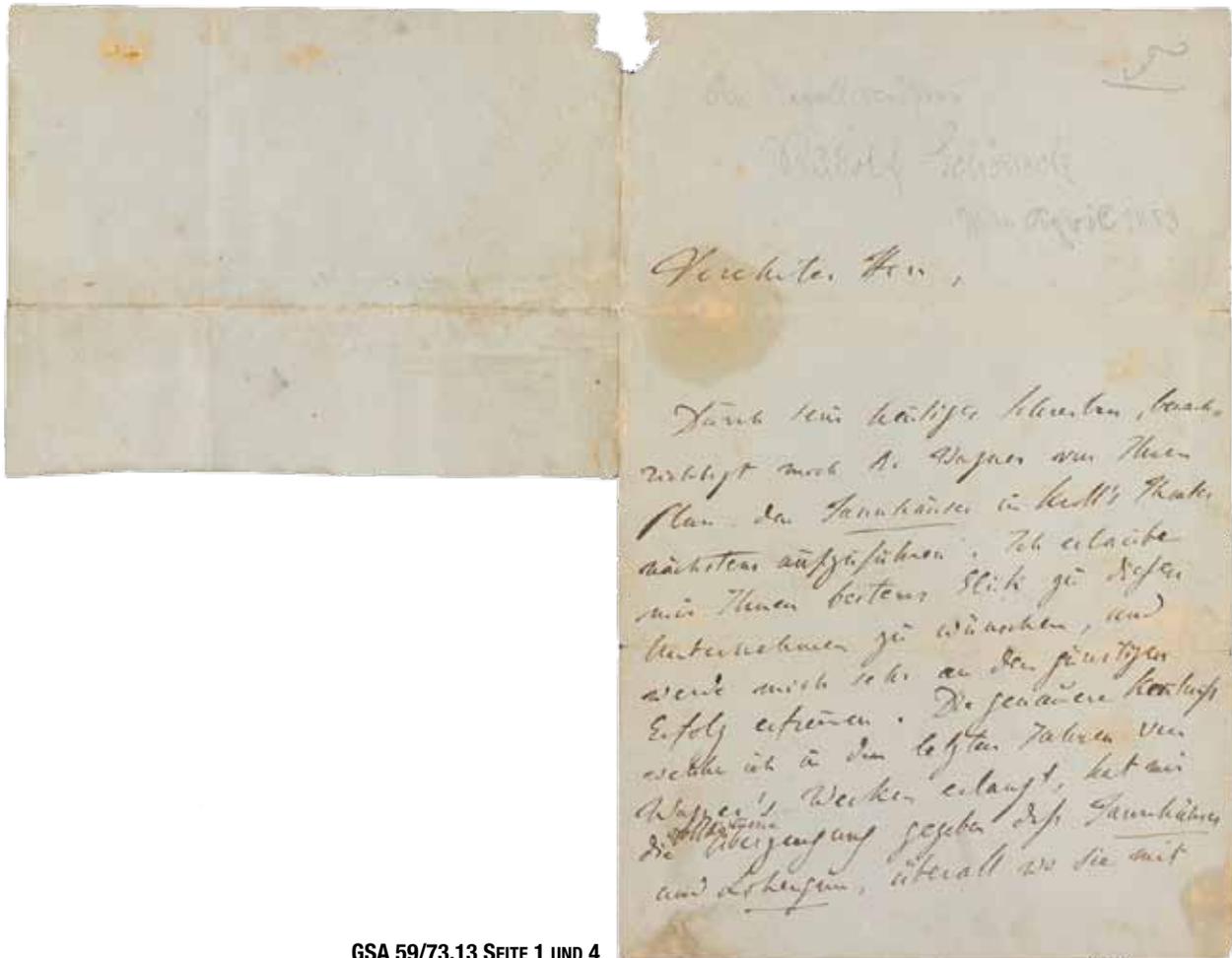
Wagner und Schöneck hatten sich in Zürich kennengelernt. Schöneck war Dirigent am Aktientheater. Er hatte

die Züricher Erstaufführung des *Fliegenden Holländer* vom 25. April 1852 initiiert und das Werk gemeinsam mit Wagner einstudiert. Sein Verständnis für Wagners Kunst, die enthusiastische, präzise Arbeit mit Sängern und Orchester und sein »ganz spezifisches Dirigententalent« begeisterten den Komponisten.

Im Juni 1852 hatten theaterinterne Querelen zur Kündigung Schönecks geführt. Er ging nach Freiburg. Schon bald, am 24.2.1853, dirigierte er dort einen sensationellen *Tannhäuser*. »... aus allen Berichten erfahre ich, daß in diesem kleinen Neste, – durch ungemeinen Eifer Aller und namentlich des jungen, außerordentlich talentvollen Musikdirectors – eine ganz ausnahmsweise gute Aufführung des *Tannhäuser* zustande gekommen ist«, konnte Wagner nach Dresden schreiben.³ Kurze Zeit darauf wechselte Schöneck gemeinsam mit seinem Theaterdirektor Franz Wallner und dem Freiburger Ensemble nach Posen. Hier kam es unter seiner Leitung zu einer beachtlichen Serie von *Tannhäuser*-Aufführungen – fünf Vorstellungen innerhalb von neun Tagen! –, die in die Geschichte der frühen Wagner-Rezeption eingehen sollte.

Mehrfach hatte sich Wagner, natürlich nicht ganz uneigennützig, um ein Engagement seines Dirigenten an größeren Häusern bemüht. Die Idee, in Zürich ein eigenes stehendes Orchester zu gründen und Schöneck als Chefdirigenten anstellen zu können, hatte sich nicht verwirklichen lassen. Auch dessen Empfehlung für Wiesbaden, wo ein Nachfolger für Louis Schindlmeißer gesucht wurde, war abgelehnt worden. »Aus Posen machen Sie daß Sie wieder fortkommen«, hatte ihm Wagner nun geraten und hoffte, ihm über ein Gastspiel in Berlin den weiteren Weg bahnen zu können.

In einem Brief vom 2. Mai 1853 formuliert er seine Forderungen für die Berliner Aufführung und autorisiert Schöneck, diese mit Franz Wallner, der mit seinem Ensemble bereits auf einen Wechsel nach Berlin spekulierte (und später das *Wallner-Theater* gründen sollte), zu verhandeln. Zwar geriet das Projekt durch erhebliche Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Theaterdirektor und dem heißblütigen jungen Kapellmeister schon bald ins Wanken, sein Scheitern verursachte letztlich ein Verbot der Berliner Theaterintendanz. »Du hast wohl schon gehört, daß von seiten der Berliner Hoftheater-Intendanz an die kleineren Theater Berlins und namentlich auch an das Kroll'sche Theater, das Verbot der Aufführung von Opern wie der *Tannhäuser* ausgewirkt worden ist?«, vermutet Wagner in seinem Brief vom 30. Mai 1853 an Liszt und bemerkt dazu: »Ihm [Schöneck] entgeht dadurch eine schöne



GSA 59/73,13 SEITE 1 UND 4

Gelegenheit, sich günstig zu empfehlen und sich aus seinen Winkelverhältnissen zu helfen; mir aber entgeht für diesen Sommer eine schöne Einnahme: denn ein paar tausend Franken hätte mir das Unternehmen eingebracht.«⁴ Damit hatte Wagner seine Hoffnungen auf eine baldige Aufführung des *Tannhäuser* in Berlin und Schönecks Nominierung endgültig aufgegeben. (Erst am 7. Januar 1856 fand die Erstaufführung unter Heinrich Dorn statt.)

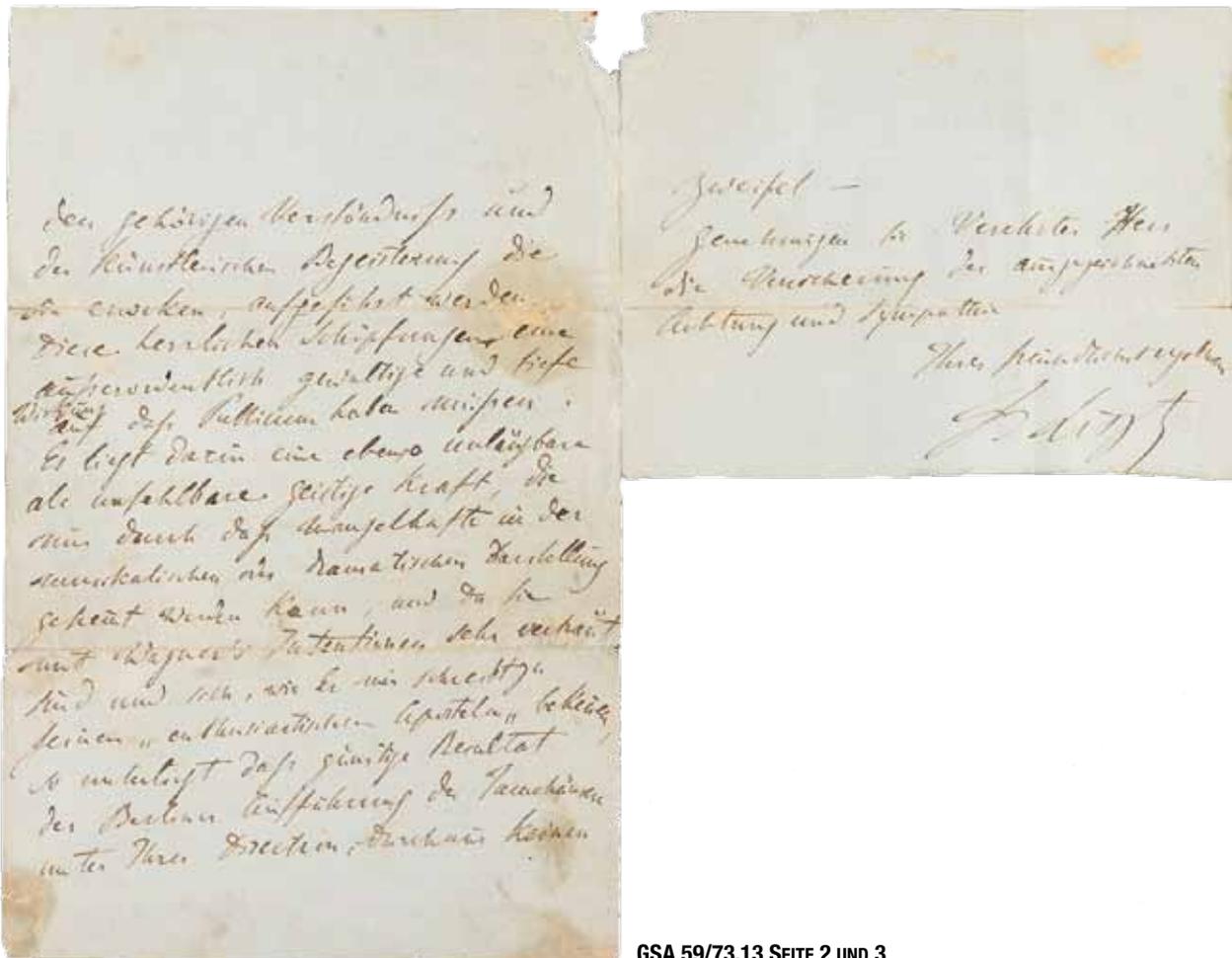
Schöneck setzte sich auch weiterhin für Wagners Bühnenwerke ein – nicht zuletzt auch wieder in der Schweiz, wo er in Basel in der Spielzeit 1856/57 erneut einen hoch gepriesenen *Tannhäuser* aus der Taufe hob. Nach häufigem Wechsel seiner Wirkungsstätten war er zuletzt mehr als 20 Jahre als überaus erfolgreicher Musik- und Theaterdirektor am Stadttheater Elbing (Ostpreußen) tätig. Ein engerer Kontakt mit Franz Liszt hat sich wahrscheinlich nicht ergeben. Dessen einziger Brief an Schöneck blieb unbeantwortet. Er wird hier zum ersten Mal veröffentlicht.

Wir danken dem Liszt-Verehrer und langjährigen Vorstandsmitglied unserer Gesellschaft, Herrn Dieter Muck, für die großzügige Schenkung des Briefes, der im Wagner-Jahr 2013 in den Bestand des Goethe- und Schiller-Archivs aufgenommen werden konnte.

Transkription

Verehrter Herr,

Durch sein heutiges Schreiben, benachrichtigt mich R. Wagner von Ihren Plan, den Tannhäuser in Kroll's Theater nächstens aufzuführen. Ich erlaube mir Ihnen bestens Glück zu diesen Unternehmen zu wünschen, und werde mich sehr an den günstigen Erfolg erfreuen. Die genauere Kenntniss welche ich in den letzten Jahren von Wagner's Werken erlangt, hat mir die vollkommene Überzeugung gegeben dass Tannhäuser und Lohegrin, überall wo Sie mit den gehörigen Verständniss



GSA 59/73,13 SEITE 2 UND 3

und der künstlerischen Begeisterung die sie erwecken, aufgeführt werden., Diese herrlichen Schöpfungen eine ausserordentlich gewaltige und tiefe Wirkung auf dass Publikum haben müssen. Es liegt darin eine ebenso unläugbare als unfehlbare geistige Kraft, die nur durch dass Mangelhafte in der musikalischen oder dramatischen Darstellung gehemmt werden kann, und da Sie mit Wagner's Intentionen sehr vertraut sind und sich, wie Er mir schreibt zu seinen »enthusiastischen Aposteln« bekennen, so unterliegt dass günstige Resultat der Berliner Aufführung des Tannhäuser unter Ihrer Direction, durchaus keinen Zweifel –
Genehmigen Sie Verehrter Herr die Versicherung der ausgezeichnetsten Achtung und Sympathie
Ihres freundlichst ergebenen
F. Liszt

Anmerkungen

- ¹ Liszt an Wagner, Weimar, 16. April 1853, siehe: Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel, hg. v. H. Kesting, Frankfurt a. M. 1988, S. 292. Die Datierung des undatierten Briefes Liszts an Schöneck auf den 16. April 1853 wurde von der Verfasserin des Artikels aus dem Zusammenhang mit Wagners Brief an Liszt vom 12. April 1853 und Liszts Brief an Wagner vom 16. April 1853 erschlossen.
- ² Wagner an Hans von Bülow, Zürich, 6. August 1852, siehe: Richard Wagner. Sämtliche Briefe, hg. v. G. Strobel u. W. Wolf, Bd. IV, Leipzig 1979, S. 430.
- ³ Wagner an Ferdinand Heine, Zürich, 9. März 1853, siehe: Richard Wagner. Sämtliche Briefe, hg. v. G. Strobel u. W. Wolf, Bd. V, Leipzig 1993, S. 219. Die Titelpartie sang August Meffert.
- ⁴ Ebd. S. 229.

Franz Liszt, »der edelherzige Künstler«

Ein unveröffentlichter Brief

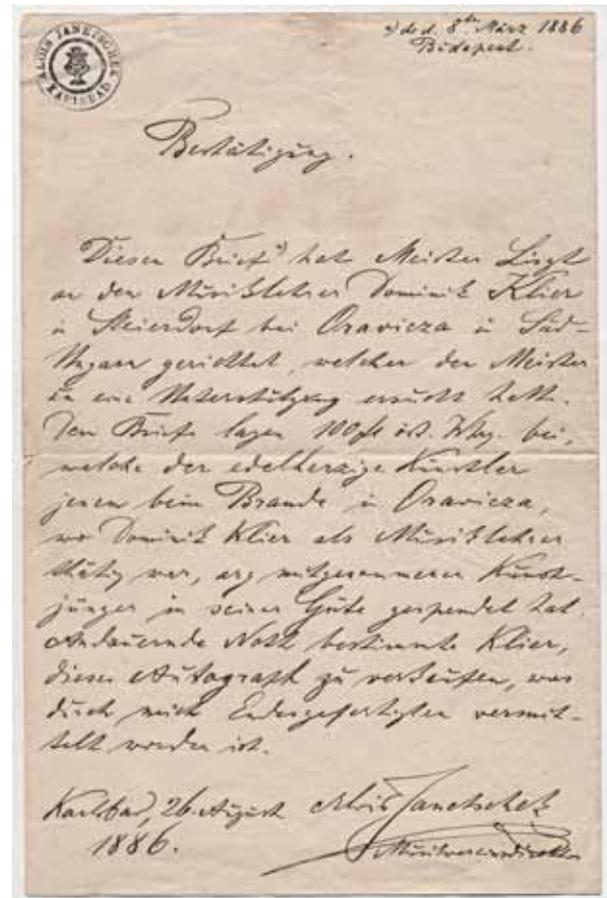
Alain Gehring, Köln

Liszts Bereitschaft, erhebliche Beträge für wohltätige Zwecke zu spenden, war seinerzeit weithin bekannt. Zwar soll die kritische Diskussion um seine Beweggründe in diesem Beitrag nicht fortgeführt werden, doch zeigt der folgende kurze Brief,¹ den Liszt wenige Monate vor seinem Tod an den Musiklehrer Dominik Klier schrieb, dass er bis ins hohe Alter in Not geratene Künstler auch ohne großes Aufsehen finanziell unterstützte:



Gehrter Herr,
Bedauernd nicht mehr senden zu können zeichnet
achtungsvoll
F. Liszt
8^{ten} März, [18]86 Budapest.

Über die näheren Hintergründe und die Höhe der Spendensumme gibt eine beigelegte »Bestätigung« des mit Antonín Dvořák befreundeten Karlsbader Musikvereinsdirektors Alois Janetschek Auskunft, der sich zehn Jahre später im Auftrag von Eduard Hanslick auch um den kranken Johannes Brahms kümmern sollte:²



*) de d. 8^{ten} März 1886 Budapest.
Bestätigung.
Diesen Brief *) hat Meister Liszt an den Musiklehrer Dominik Klier in Steierdorf [Anina] bei Oravicza in Süd-Ungarn [heute: Oravița in Rumänien] gerichtet, welcher den Meister um eine Unterstützung ersucht hatte. Dem Briefe lagen 100 fl. öst. Whrg. [100 Florin (Gulden) österreichischer Währung] bei, welche der edelherzige Künstler jenem beim Brande in Oravicza, wo Dominik Klier als Musiklehrer tätig war, arg mitgenommenen Kunstjünger in seiner Güte gespendet hat. Andauernde Noth bestimmte Klier, dieses Autograph zu verkaufen, was durch mich Endesgefertigten vermittelt worden ist.
Karlsbad, 26. August 1886. Alois Janetschek
Musikvereinsdirektor

Wie aus dem zugehörigen Kuvert hervorgeht, wurde Liszts Brief vom Schriftsteller Rudolf Bunge (1836-1907), der insbesondere als Opernlibrettist tätig war,³ erworben:

Sr. Hochwohlgeboren

P. T. [pleno titulo] Herrn Rath Rudolf Bunge

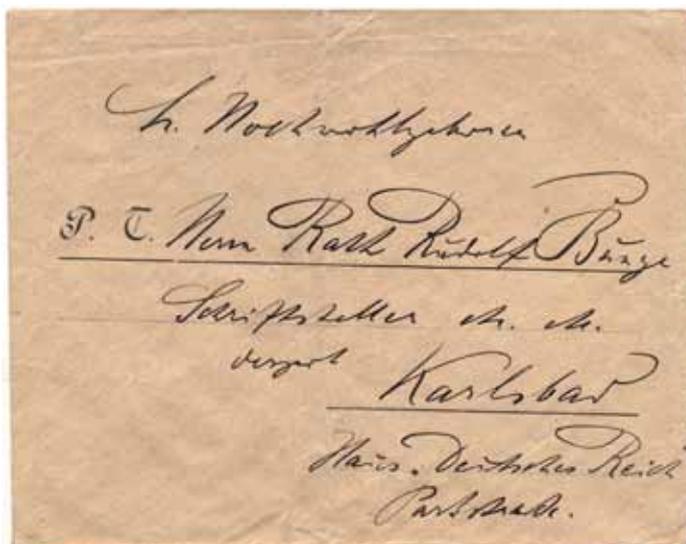
Schriftsteller etc. etc.

derzeit

Karlsbad

Haus „Deutsches Reich“

Parkstraße.⁴



Anmerkungen

¹ Eigentum des Verfassers dieses Beitrags.

² Vgl. Max Kalbeck, *Johannes Brahms* Bd. 4, Berlin 1915, S. 464 und S. 477 sowie Brahms' Brief vom 09.09.1896, in: ebd., S. 465f.

³ Vgl. z. B. Rudolf Bunge/Victor E. Neßler, *Der Trompeter von Säckingen* [Säckingen]. *Oper in 3 Akten, nebst einem Vorspiel*, Leipzig [Textbuch, ca. 1884].

⁴ Die Rückseite des Kuverts ist mit folgender Adresse des Absenders bedruckt: »Alois Janetschek | Loreley«, Karlsbad.«



Franz Liszt in den Gärten der Villa d'Este

Walter Müller, Fehraltorf

Dieses Bild stammt aus dem Fundus des Sammlers Ernst Burger und wurde in seinem Buch »Franz Liszt – Die Jahre in Rom und Tivoli« publiziert. Klein und unscheinbar sind im Schatten in der Ecke rechts unten zwei Gestalten zu erkennen. Die eine, schwarz gewandet und mit weissen Haaren, ist offensichtlich Abbé Franz Liszt. Sein Gesprächspartner trägt einen roten Talar, was ihn als Kardinal erkenntlich macht. Ohne Zweifel, Kardinal Gustav Adolf von Hohenlohe-Schillingsfürst, der damalige Besitzer der berühmten Villa, die im Hintergrund in den Horizont ragt. Ein wichtiger Mann im Leben von Franz Liszt. Als Mäzen und Freund stellte er nämlich dem Komponisten ein ruhiges Zimmer in dem prächtig gelegenen Anwesen 30 Kilometer vor den Toren der Ewigen Stadt zur Verfügung. In dieser Umgebung ließ sich Liszt zu seinem Klavierzyklus »Années de pèlerinage« inspirieren, welche so bekannte Stücke wie »Den Zypressen der Villa d'Este« sowie »Die Wasserspiele der Villa d'Este« im dritten Heft der »Années de pèlerinage« enthält. Doch wer ist der Maler des Bildes?

Der Name Salomon Corrodi sagt dem Lisztkenner vermutlich gar nichts. Er war zwar keiner der ganz berühmten sogenannten Deutschrömer, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine der stärksten Fraktionen ausländischer Maler in Rom bildeten. Ihr Treffpunkt war das Café Greco in der Nähe der Spanischen Treppe, dort, wo sich auch die unbestrittene Leitfigur der Künstler, der Däne Bertel Thorvaldsen, gerne aufhielt. Corrodi wurde übrigens von seinen deutschen Kollegen als Präsident der Vereinigung gewählt, was von seiner allseitigen Beliebtheit zeugt. Salomon Corrodi wurde 1810 im 1000-Seelen-Dörfchen Fehraltorf in der Nähe der Stadt Zürich geboren. Der Sohn eines Pfarrers fiel bereits früh durch seine zeichnerische Begabung auf. Mit 17 Jahren kam er zu einem bekannten Landschaftsmaler in Zürich in die Lehre und lieferte schon bald Vorlagen für die als Souvenir gesuchten Stiche berühmter Ansichten der von Touristen

besuchten Schweiz ab. Mit 22 Jahren zog er zusammen mit einem Freund über die Alpen, um sich in Rom niederzulassen. Hier nun traf er auf die damals wichtigsten Künstler aus Österreich, Deutschland und Frankreich: Dem Tiroler Landschaftsmaler Joseph Anton Koch, dem Berliner Franz Ludwig Catel, dem Freskenmaler Peter von Cornelius aus Düsseldorf und Johann Friedrich Overbeck, dem Kopf der Malervereinigung »Die Nazarenen«.

Corrodi erfreute sich einer finanzkräftigen Kundschaft. Der Zar von Russland gehörte ebenso dazu wie die englische Königin oder der bayerische König Ludwig. Auch der Fürst von Donaueschingen war von Corrodi angetan. Noch heute sind in seinem Schloss in Donaueschingen Werke des Schweizers zu sehen.

Bei welcher Gelegenheit Salomon Corrodi Franz Liszt kennengelernt hat, ist leider nicht überliefert. Einen knappen Hinweis findet sich allerdings bei Ernst Burger, der die Erinnerungen einer Lisztschülerin zitiert. Dabei handelt es sich um die Tochter einer russischen Fürstin, welche dank ihrer auffallenden Intelligenz zu den wenigen tatsächlichen Lieblingsschülerinnen des Meister gehörte: Nadine Helbig. 1865 kam die 18-Jährige nach Rom, nachdem sie Klavierunterricht bei Clara Schumann genossen hatte. Auch in der Villa d'Este gehörte sie zu Liszts engem Vertrautenkreis. Als Graf Alexis Tolstoj

mit seiner Frau, Gräfin Sophie, sich im Zentrum von Rom niederliessen, bildete sich ein Salon, wo die grossen Namen ein- und ausgingen. Salomon Corrodi gehörte dazu ebenso wie der Direktor der französischen Akademie in der Villa Medici und selbstverständlich Franz Liszt. Im Garten des Anwesens von Tolstoj unter den blühenden Kamelien dürfte also die Idee eines Gemäldes der Villa d'Este samt Wasserspielen und Personenstaffage entstanden sein.

Corrodi, dessen Söhne Arnold und Hermann ebenfalls Maler geworden waren, erlebte in Rom zwei besondere Ehrungen. Die Accademia di San Luca ernannte ihn zum Ehrenmitglied und Professor an der Malschule des heiligen Lukas. Eine Auszeichnung, welche Ausländern nur ganz selten verliehen wurde. 1882 veranstaltete der

deutsche Künstlerverein ein spezielles Fest zu Ehren des Schweizers, der genau 50 Jahre vorher erstmals in Rom



Selbstporträt Salomon Corrodi

eingezogen war. Zehn Jahre später, Corrodi befand sich auf der Heimreise in die Schweiz, ereilte ihn der Tod in der Stadt Como. Nachdem er im Campo santo der Stadt ein provisorisches Grab gefunden hatte, wurde er im November nach Rom überführt. Die Feierlichkeiten hat sein Sohn Hermann geschildert: »Es erschien das ganze künstlerische Rom, um dem verehrten Manne die letzte Ehre zu erweisen. Unter feierlichen Reden legten Lorbeerkränze am Grabe nieder: Der Präsident der Akademie von San Luca, Prof. Azzuri; Monteverde, namens des internationalen Künstlervereins; Prof. Meurer, dem ›Altmeister Corrodi‹, namens des deutschen Künstlervereins. Zahllos waren auch die Kränze, die von den Freunden dargebracht wurden: die Königin von Italien sandte einen Kranz von Rosen; von der Prinzessin von Wales wurde durch den englischen Gesandten ein Kranz mit der Widmung: ›Un témoignage de sympathie et de vénération‹ auf dem Grabe niedergelegt. Pastor Frommel, der deutsche Gesandtschaftsprediger, hielt eine ergreifende Grabrede, worauf der schweizerische Gesandte von Bavier in einer schwungvollen Ansprache die persönlichen Verdienste des Verewigten hervorhob.« Die Gräber von Salomon,



Salomon Corrodi: »Tivoli« – Ausschnitt

Arnold und Hermann Corrodi befinden sich nach wie vor auf dem Campo Santo Acattolico in der Nähe der Cestius-Pyramide. Als Pfarrerssohn von Fehrltorf gehörte er selbstverständlich der Zwingli-Kirche an. Die ewige Ruhe in der Stadt Rom musste er deshalb vor den Stadtmauern finden.



Quellen

Ernst Burger: **Franz Liszt – Die Jahre in Rom und Tivoli**, Mainz: Schott 2010.

Die Malerfamilie Corrodi: Salomon, Hermann und Arnold : »Erinnerungen an meinen Vater und Bruder« / Ausstellung zum 200. Geburtstag von Salomon Corrodi. Von Hermann Corrodi, Fehrltorf 2010.

Gedenktafel für Franz Liszt an der Villa d'Este

Liszts Vanitasring

Äußerlicher Hochmut und innere Demut des Künstlers

Adorján F. Kovács, Frankfurt

I. Ein Ring Franz Liszts

Auf der Suche nach einem ruhigen Ort, in dem seine mittlerweile zwei Jahre andauernde Beziehung zu der verheirateten Adelligen Marie d'Agoult, die zudem noch im fünften Monat von ihm schwanger ist, keinen Skandal macht, hat Franz Liszt sich gemeinsam mit seiner Freundin für Genf entschieden. Er unterhält dort beste Beziehungen, unter anderem zu Klavierschülern wie Valérie Boissier und Pierre-Etienne Wolff. Nachdem das Paar am 19. Juli 1835 dort eingetroffen ist, quartiert sich Liszt bei Wolff ein, während die Gräfin in einem Hotel bleibt, bis sich beide am 28. Juli in einem prächtigen Haus in der rue Tabazan installieren können. Sie werden eineinhalb Jahre in Genf bleiben, ihre Tochter Blandine wird dort geboren und Liszt erteilt im neu gegründeten Konservatorium ehrenamtlich Klavierunterricht.

Als Liszt das Genfer Semester im April 1836 mit öffentlichen Prüfungen beendet hat und kurz darauf in Lyon konzertiert, wird er dort von der Malerin Nancy Mérienne besucht, die ihn, den berühmten Klaviervirtuosen, portraittieren will. Mérienne ist nicht mehr ganz jung und offenbar schwerhörig, was Liszt seiner Freundin etwas launig brieflich mitteilt (Übersetzung des Autors): »... Mir scheint, es würde Ihnen gefallen, ein hübsches Portrait *del cretino* zu haben. Für mein Teil wüsste ich nichts langweiligeres als zu posieren, vor allem für eine Taube von 40 Jahren«¹. Die Sitzungen fanden zwischen dem 25. April und dem ersten Mai 1836 statt. Das Resultat, eine schöne Bleistift- und Kreidezeichnung, die Liszt frontal abbildet, stellte ihn sehr zufrieden; es gehörte lange einer weiteren Klavierschülerin Liszts in Genf, Julie Raffard, und findet sich heute im dortigen Konservatorium (Abb. 1).

Es ist »das erste bekannte Portrait Liszts mit schulterlangem Haar«². Während seine rechte Hand *à la Napoleon* in seinem Frack platziert ist, sieht man den linken Arm, möglicherweise auf einem Tisch, horizontal positioniert. Auf dem Zeigefinger der linken Hand trägt Liszt einen Ring. Er wird von Albertine de la Rive-Necker, der Cousine einer Genfer Klavierschülerin Liszts (Albertine Turretini-Necker) in ihrem Tagebucheintrag vom 9. August 1836 so beschrieben: »A l'index il porte une bague, sur laquelle est représentée une tête de mort en argent sur fond d'or«³ (Hervorhebung des Autors).

Die Pilgerjahre Franz Liszts und Marie d'Agoults setzen sich in Italien fort; eine weitere Tochter, Cosima, wird 1837 geboren. Mitte Oktober 1838 bis Mitte Januar 1839 sind die beiden meist in Florenz. Hier treffen sie (nach Liszts englischem Biographen Alan Walker⁴) den deutsch-jüdischen Maler Henri Lehmann, der sich in Italien niedergelassen hat und mit dem sich eine enge Freundschaft entwickelt. Serge Gut, Liszts französischer Biograph, verortet das Treffen etwas später⁵. Ab dem 5. Februar 1839

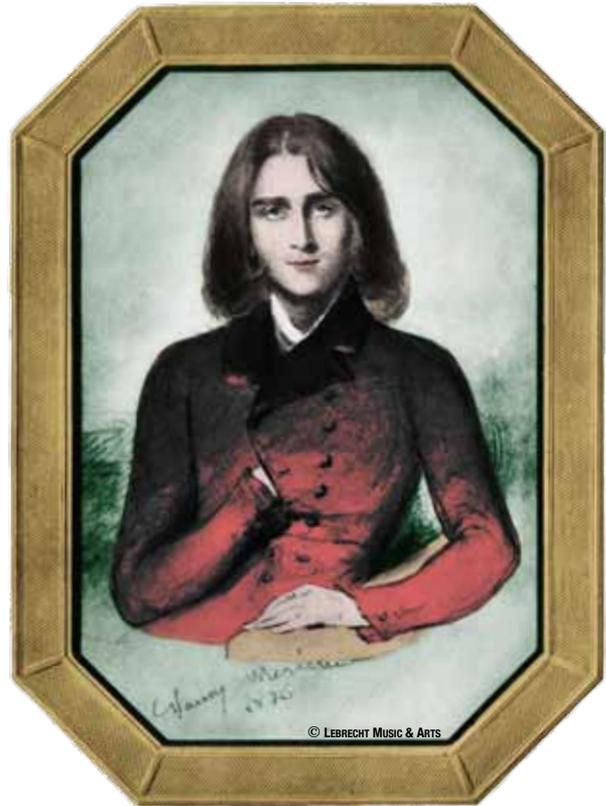


Abb. 1: Nancy Mérienne, Portrait Franz Liszt, 1836. Genf, Conservatoire de Musique de Genève

hält sich das Liebespaar in Rom auf. Die Gräfin ist nun mit dem dritten Kind Liszts (Daniel) schwanger, das im Mai zur Welt kommen wird. Gut vermutet, dass durch die Vermittlung Ferdinand Hillers, wahrscheinlich im März, die Bekanntschaft des Malers gemacht wird. Es ist aber auch möglich, dass sich Liszt und Lehmann schon 1835 in Paris, wo Lehmann als Schüler Ingres' weilte, getroffen haben. Fest steht: Er wird beide, Franz und Marie, portraittieren.

Im Sommer 1839 stand der Musiker in der Villa Massimiliana bei Lucca dem Maler Modell. Das berühmte Portrait, ein Ölgemälde (Abb. 2), wurde im Herbst 1839 in Abwesenheit Liszts, der nun seine knapp neun Jahre währende internationale Virtuosenkarriere mit glanzvollen Konzerten in Wien begann, vollendet⁶. Die Darstellung atmet die Selbstsicherheit des erfolgsgewöhnten Stars, der sicher so wenig wie die Gräfin für ein monogames Ehe- und Familienleben gemacht war. Die Tournee Liszts nach Wien und dann Ungarn markiert mithin den Anfang vom Ende seiner Beziehung zu Marie.

Abb. 2: HENRI LEHMANN, PORTRAIT FRANZ LISZT, 1839. PARIS, MUSÉE CARNAVALET



Liszt ist stehend von rechts seitlich abgebildet, er wendet den Kopf zum Betrachter. Die Arme sind gekreuzt, die linke Hand ruht auf dem Ellbogen des rechten Arms. Man sieht auf Liszts linkem Zeigefinger einen Ring. Es dürfte sich um denselben Ring handeln, den man auf der Zeichnung Nancy Mériennes (ebenfalls auf dem linken Zeigefinger Liszts) sieht, wie erstmals gezeigt werden kann (Abb. 3 und 4).



ABB. 3: DETAILAUFNAHME DES LEHMANN-GEMÄLDES (ABB. 2)

In von der Agentur Parisienne de Photographie (3, rue des Arquebusiers, 75003 Paris) hergestellten hochauflösenden Aufnahmen von 100 MB (7288 X 4841 Pixel, 72 Pixel pro inch) dieses Details zeigt sich die Genauigkeit des Malers, dem das Motiv des Ringes nicht verborgen blieb.

ABB. 4: UMZEICHNUNG DES TOTENKOPFES AUF DER RINGPLATTE (AUS ABB. 3)



Die Platte mit dem Totenkopfmotiv ist rund. Der Totenkopf selbst ist in weiß-silbernen Umrissen horizontal liegend zu erkennen; man sieht den rechten Oberkiefer- und Jochbogenrand, den Hirnschädel, die Augenhöhlen und angedeutet die Nasenöffnung. Eine Schädelnaht ist links frontal gezeichnet.

II. Ein Ring Marie d'Agoult's

Das Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth besitzt einen undatierten Bronzeabguss von Marie d'Agoult's linker Hand, vermutlich von Antoine Bovy oder David d'Angers angefertigt (Abb. 5). Jean-François-Antoine Bovy, der Genfer Medailleur, hat zwei Medaillen von Liszt angefertigt; eine 1837 und eine 1840. Der französische Bildhauer David d'Angers hat sich seit den Dreissiger Jahren auf das Portraitieren berühmter Männer und Frauen spezialisiert. Gabriele d'Annunzio schenkte 1922 den Abguss Cosima Wagner. Er hatte, wie Ernst Burger ermittelte⁷, im Februar 1921 die Villa Cargnacco in Gardone am Gardasee erworben, die ein Besitz des Ehepaares Thode war. Der Kunsthistoriker Henry Thode hatte die Enkelin Liszts und Tochter Cosimas aus deren Ehe mit Hans von Bülow, Daniela, geheiratet. Marie d'Agoult trägt auf diesem Bronzeabguss einen Ring auf dem Zeigefinger. Leider ist kein Motiv auf der Platte des Ringes angebracht, es ist nur eine glatte Fläche zu sehen. Das Foto stellte Frau Dr. Gudrun Föttinger, stellvertretende Dienststellenleiterin & Bildarchiv des Richard Wagner Museums mit Nationalarchiv und Forschungsstätte der Richard-Wagner-Stiftung – Haus Wahnfried – Franz-Liszt-Museum – Jean-Paul-Museum in Bayreuth zur Verfügung.

Es ist, unabhängig vom Motiv, mit Sicherheit nicht derselbe Ring oder eine Kopie des Rings von Franz Liszt, denn die Platte ragt über den Rand des Rings und ist viereckig. Die einzige Übereinstimmung ist, dass der Ring auf dem linken Zeigefinger getragen wird.

III. Noch ein Ring?

Handelt es sich bei diesen Ringen um ein Zeichen der Liebe zwischen Franz und Marie? Ich sprach mit dem Pianisten und Lisztkenner Ernst Burger darüber; er hat, kaum dass die Rede auf Ringe kam, sofort für diese Liszt-d'Agoult-Theorie optiert. Sie ist aber nur dann wahrscheinlich, wenn es sich um zwei gleiche Ringe handeln würde – und das ist nicht der Fall. Schließlich scheint auch das Totenkopfmotiv nicht gerade passend dafür, obwohl die Leute schon sehr exzentrisch waren. Marie d'Agoult war jedoch

als Republikanerin und Sozialistin keine Freundin der Katholischen Kirche und auch sonst nicht religiös, was das Motiv aber verlangte. Bleiben also nur zwei weitere Möglichkeiten für diese Theorie: Die Tatsache, dass beide die unterschiedlichen Ringe auf dem gleichen, nämlich dem Zeigefinger der jeweils linken Hand trugen, hat beiden als Liebeszeichen genügt. Dies ist kaum anzunehmen. Oder es gab noch einen weiteren Ring, der aussah wie jener Maries auf dem Bronzeabguss und den Franz Liszt trug, der jedoch verloren ist. Diese Variante kann aus folgendem Grund verworfen werden. Denn es gab auf jeden Fall einen Ring mit einer großen lebensgeschichtliche Bedeutung. Es ist Frédéric Martinez, der in seiner Liszt-Biographie auf einen Ring, und zwar einen verlorenen **und** wiedergefundenen, aufmerksam macht⁸ (Übersetzung des Autors):

»Vom 23. bis zum 31. Dezember 1838 kehrt Liszt nach Bologna zurück, wo er im Casino in Anwesenheit Rossinis spielt und im Musiksaal des Marquis Sampieri. Eine kleine Tatsache spricht Bände über seine Beziehung zu Marie. Kaum in Bologna angekommen, schreibt er ihr dies: »Vor allem muss ich Ihnen sagen, dass ich diese Nacht und diesen Tag ganz traurig war – es gibt mehr als einen Grund dafür – aber es gibt besonders einen – ich habe Ihren Ring auf dem Kamin vergessen.«

Es war Marie, die ihn den fraglichen Ring Anfang November gebeten hat zu tragen. Dieser Ring ist eine Erinnerung an die Anfänge ihrer Leidenschaft, als Abstand und Anstand, tausend Hindernisse sie einander schließlich näher brachten als das gemeinsame Leben, das sie nun trennt. Im Leben, in der Liebe ist alles Symbol. Und dieses wiegt schwer. [...] Doch Liszt hat den Ring auf dem Kamin vergessen und bittet Marie, ihn ihm zu schicken. Aber den Talisman, mit dem es nicht hätte passieren dürfen, hat er ihn wirklich vergessen? Was er mit Datum des 14. November 1838 im Journal de Zÿi, dem gemeinsamen Tagebuch des Paares, schreibt, lässt keinen Zweifel:

»Sie hat mich gebeten, ihren alten Ring wiederzunehmen.

Sind die verschiedenen Phasen unseres Lebens harmonisch miteinander verkettet? Gibt es nicht diese heftigen Schocks, diese verzweifelten Krisen, die jede Einheit zu brechen scheinen?

Wären so viele Brüche, so viele Tränen und Seufzer notwendig für die Entwicklung unserer moralischen Energie?

Ich weiß nicht, aber als ich den Ring an meinen Finger steckte, schien es mir, als sei ich plötzlich von einer langen Krankheit genesen, und ich



ABB. 5: ANTOINE BOVY ODER DAVID D'ANGERS, BRONZEABGUSS DER HAND MARIE D'AGOULTS. BAYREUTH, NATIONALARCHIV DER RICHARD WAGNER-STIFTUNG

schwelgte hemmungslos in der Zuversicht meiner ersten Jugend, als wir uns das erste Mal trafen.

Einmal morgens habe ich diesen Ring absichtlich vergessen. Ich fühle ein seltsames Vergnügen, auf gut Glück dieses traurige und schreckliche Zeichen unserer Verbindung zu verlassen.

Zwanzigmal denke ich tagsüber daran, ihn zurückzunehmen und ich mache nichts.

Es gibt heftig und sehr tief gefühlte Dinge, über die ich dennoch nicht schreiben will.«

Soweit Liszt und Martinez.

»Sie hat mich gebeten, ihren alten Ring wiederzunehmen«, schreibt Liszt. Es ist daher wahrscheinlich, dass es sich bei dem Ring, der auf dem Bronzeabguss von Marie d'Agoult linker Hand zu sehen ist, um genau diesen Ring handelt, den Liszt loswerden wollte, da er sich in seiner Freiheit eingeengt fühlte, und der für sie eine Erinnerung an die untergegangene Liebe zu Liszt war. Liszt hingegen hat es offenbar in den Jahren 1836 bis 39 vorgezogen, einen Totenkopfring zu tragen, der natürlich etwas ganz anderes ausdrücken sollte als seine ohnehin immer gefährdete, prekäre Liebe zu Marie d'Agoult. Wie sagte er doch im Alter: »Am Tage zankten wir uns und Nachts versöhnten wir uns.«⁹ Die Ringe spiegeln die Meinungsverschiedenheiten deutlich.

IV. Vanitas- oder Memento-mori-Ringe

Während das Standardwerk zum Thema von Philippe Ariès («Geschichte des Todes») erstaunlicherweise nur wenig Material zu dieser Frage bietet, wird der Interessierte in einem opulenten Ausstellungskatalog des Museums für Sepulkralkultur Kassel fündig. »Der Totenschädel bildet mit Abstand das beliebteste Motiv des Memento-mori-Schmuckes«, liest man dort¹⁰. Und weiter:

»Von alters her besitzt Schmuck neben einer rein dekorativen Funktion und dem materiellen Wert eine symbolische Sinnschicht – sei sie magisch-religiöser, politisch-repräsentativer oder individuell-privater Art. Bis in frühe Zeiten läßt sich auch für den Bereich von Tod, Trauer und Gedenken eine besondere Rolle von Schmuck belegen. [...]

Kannte das Mittelalter etwa keine Trauerkleidung in unserem Sinne (da der Tod eher als Zwischenzustand bis zum Jüngsten Gericht aufgefaßt wurde und das Begräbnisritual sich vor allem am Seelenheil des Verstorbenen ausrichtete), so kam im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts eine spezielle Trauermode auf, die in zunehmend übersteigter Form den Menschen als Trauernden kenntlich machen sollte. [...]

Anknüpfend an die Vergänglichkeitssymbolik des Spätmittelalters wurden Ringe [...] mit den Motiven von Totenköpfen [...] versehen [...]. Im Jahr 1561 publizierte der lothringische Goldschmied Pierre Woeiriot den Entwurf eines Ringes, dessen Schienen aus Skelettfiguren gebildet sind, die einen Totenkopf in der Mitte halten – die früheste sicher datierte Bildquelle für den Typus des Totenkopfringes, der vor allem im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert bei Adel, Klerus und wohlhabendem Bürgertum Westeuropas weit verbreitet war. [...] **Der fehlende Unterkiefer und die Andeutungen von Schädelnähten als naturalistische Bildmittel kommen bei den meisten der bekannten Exemplare vor.** [Hervorhebung des Autors] [...]

Ein solcher Ring [...] verweist auf die Vanitas, auf die Eitelkeit und Nichtigkeit alles Irdischen, auf die stete Präsenz des Todes im Leben; im christlichen Gedankenkreis ermahnt er somit als ein didaktisches Warnbild zugleich zu frommer Lebensführung [...]. In wertvollen Metallen [...] gestaltet, gehören diese Schmuckstücke zugleich zu den eiteln Dingen im doppelten Sinne des Wortes [...], erscheint die Vanitasthematik bei diesen Preziosen [...] besonders nachdrücklich: Unmittelbar am eigenen Körper getragen, künden die kleinen Kostbarkeiten gerade von dessen Nichtigkeit«¹¹.

»Das Totenkopf-[...]Motiv blieb vor allem in Ringen bis ins 18. Jahrhundert hinein gebräuchlich, doch wurde es ein zunehmend kleineres Detail. [...] Mit dem rationalen Geist der Aufklärung einerseits und der Gefühlslage der Empfindsamkeit andererseits [war] die Zeit des Memento-mori-Schmucks vorbei. [...] Daß der schlichte, inschriftlose Totenkopfring mit seiner christlich ausgerichteten Memento-mori-Funktion aber dennoch bis ins 19. Jahrhundert tradiert wurde, zeigt ein Grabungsfund vom Kartäuserkloster in Köln [...]: ein einfacher Silberring mit aufgesetztem kupfernem Totenkopf, wie ihn vermutlich ein Mönch als stetes Zeichen der Todesnähe getragen hat«¹². Das zeigt auch, wie wir hinzufügen können, Liszts Totenkopfring aus den 1830er Jahren. Sogar in unserer Zeit, wo diese »uns heute fremd gewordene Schmuckform« mit dem Totenkopf-Motiv »vor allem in der Welt der Rocker, Skinheads und ›Grufties‹ als ein provozierendes Symbol geschätzt wird«¹³, kann sie ihren Memento-mori-Charakter behalten.

Im Bestand des Budapester Liszt Ferenc-Gedenkmuseums und -Forschungszentrums befindet sich ein Rosenkranz wohl aus der Periode der »vie trifurquée« Liszts (Abb. 6). Den Hinweis verdanke ich Frau Evelyn Liepsch, wissenschaftlicher Mitarbeiterin / Musikwissenschaft, Abteilung Medienbearbeitung und -nutzung der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. Die Fotos stellte mir Frau Prof. Zsuzsanna Domokos, Direktorin des Liszt-Museums Budapest zur Verfügung.

Der Rosenkranz besteht unter anderem aus einer Elfenbeinschnitzerei, deren eine Hälfte ein Christuskopf, deren andere ein Totenkopf ist. Diese motivische Gegenüberstellung von Leben und Tod findet sich schon auf Ringen des 18. Jahrhunderts. Der zitierte Katalog erwähnt einen »grinsenden Schädel«, dem ein »Frauengesicht« gegenübergestellt ist oder einen Totenkopf, der »von einem Skelett auf der einen Seite und von einem nackten bärtigen Mann (Adam?) auf der anderen Seite gestützt wird«¹⁴. Das Thema muss für Liszt lebenslang von eminenter Bedeutung gewesen sein.



ABB. 6: ROSENKRANZ FRANZ LISZTS (MIT DETAIL DES TOTENKOPFS). BUDAPEST, LISZT FERENC EMLÉKMŰZEUM

V. Mahnung an die »ligne intérieure« während der »carrière extérieure«

Liszt dürfte einen solchen, zu seiner Zeit bereits sehr ungewöhnlichen Vanitas-Ring als christliches Memento mori getragen haben, doppelt ungewöhnlich darum, weil er zu diesem Zeitpunkt erst 25 bis 28 Jahre alt war. Nun weiß man, dass Liszt schon früh, mit siebzehn, in einen Mönchsorden eintreten wollte, was in den Biographien immer als krisenhafte Übertreibung nach der unglücklichen Liebe zu Caroline de Saint-Cricq dargestellt wird. Seine Hinwendung zur Kirchenmusik in Rom, erst recht der Empfang der niederen Weihen 1865 wird entsprechend als »Kehre« nach der Hofkapellmeisterzeit gedeutet. Dieser Ring zeigt Liszt zum Beginn der virtuosens »Saus-und-Braus«-Jahre als nachdenklichen, demütigen Christen. So wandlungsreich das äußere Leben Liszts auch war – es gibt keinen Bruch in seiner inneren Haltung. Es handelt sich also um eine durchgehende »ligne intérieure«¹⁵ seines Lebens. Das ist das eine.

Zum anderen ist diese Tatsache besonders interessant als versteckter Gegensatz zur napoleonischen Haltung in Mériennes Bild und zur herrischen Aura, zur »romantischen Dämonisierung, die Lehmann durch bannende Starrheit des Blicks und dramatische Licht-Schatten-Kontraste erzielte«.¹⁶ Wie die Mitwelt Liszt sah, und dieser Sicht konnte er sich in seiner Lebensweise nicht durchgehend entziehen, kann hervorragend an diesen beiden Portraits demonstriert werden. Durch dieses kleine, aber eben nicht unterdrückbare Detail erhält man den Eindruck einer klaren Kontinuität der christlichen Grundüberzeugung Liszts im Sinne einer Skepsis gegenüber dem äußerlichen Erfolg auch in diesen bewegten Jahren. In seinem Weimarer Brief an Marie d'Agoult vom 14. Februar 1846 beklagt er sich bei ihr, die ihn nach der Trennung in einem Schlüsselroman mit Schmutz zu bewerfen beginnt, dass sie nur seine »carrière extérieure«¹⁷ und diese auch noch fälschlicherweise als eine Art Scharlatanerie sehe. Offensichtlich spielt Liszt hier auf seine innere, sowohl menschliche als auch musikalische Entwicklung an, die Marie nie wirklich verstanden hat. Noch ist er nicht bereit, **ganz** auf die Komposition und umfassende Propagation von Musik zu setzen, wozu jedoch die Bekanntheit mit Carolyne von Sayn-Wittgenstein nur kurze Zeit später den Anstoß geben sollte.

Nichts zeigt besser als solch eine in den Portraits von Mérienne und Lehmann versteckte Botschaft den inneren Graben, der den einen, wohl wahren Liszt einmal von seinem mondänen anderen Selbst, dann aber auch von seiner großen Liebe Marie d'Agoult, die doch eher eine tragische Mesalliance war, trennte.

VI. Versuch einer Rekonstruktion



ABB. 6: VANITASRING, HERSTELLUNG HERR ARNE PETERS, GALERIE GESAMTMETALL, 60313 FRANKFURT

Anmerkungen

- ¹ Serge Gut / Jacqueline Bellas (Hgg.): Franz Liszt [et] Marie d'Agoult Correspondance. Paris: Arthème Fayard 2001, S. 213.
- ² Ernst Burger: Franz Liszt – Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. München: List 1986, S. 53.
- ³ Zitiert bei: Robert Bory, Une retraite romantique en Suisse. Lausanne: Spes 1930.
- ⁴ Alan Walker: Franz Liszt, Band 1. New York: Cornell Univ. Press 1987, S. 265.
- ⁵ Serge Gut: Franz Liszt. Sinzig: Studiopunkt 2011, S. 61.
- ⁶ Ernst Burger: Franz Liszt. Die Jahre in Rom und Tivoli. Mainz: Schott 2010, S. 40.
- ⁷ Ebd., S. 34.
- ⁸ Frédéric Martinez: Franz Liszt. Paris: Gallimard 2011, S. 157ff.
- ⁹ Arthur Seidl [Hg.], Lina Ramann: Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87. Mainz: Schott 1983, S. 53.
- ¹⁰ Andrea Linnebach: »Schmuck und Vanitas im Barock«. In: Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur (Hg. unter der Red. von Wolfgang Neumann), Trauerschmuck vom Barock bis zum Art déco: »... mit schwarzem Schmutz oder mit Perlen.« Kassel: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V., 1996, S. 13-20, hier S. 18.
- ¹¹ Ebd., S. 13f.
- ¹² Ebd., S. 19
- ¹³ Ebd., S. 19
- ¹⁴ Ebd., S. 14
- ¹⁵ Zitiert nach Mária Eckhardt (Hg.): Liszt Ferenc válogatott levelei. Ifjúság – virtuóz évek – Weimar (1824-1861). Budapest: Zeneműkiadó 1989, S. 95 Anm. 2.
- ¹⁶ Ernst Burger: Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. München: List 1986, S. 113.
- ¹⁷ Serge Gut / Jacqueline Bellas (Hgg.): Franz Liszt [et] Marie d'Agoult Correspondance. Paris: Arthème Fayard 2001, S. 1119.

Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst, geb. zu Sayn-Wittgenstein, und Richard Wagner

Irina Lucke-Kaminiarz, Weimar

Prinzessin Marie Pauline Antoinette zu Sayn-Wittgenstein wurde 1837 geboren, die Kinderjahre ab 1844 erlebte sie auf den Besitzungen ihrer Mutter, Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, in Woronince. Hier hatte ihr Großvater, Peter Iwanowitsch Iwanowski, einen hochmodernen und ertragreichen landwirtschaftlichen Betrieb entwickelt – mit Fischzucht, einem großen, modernen Mühlenkomplex und riesigen Ländereien. Fürstin Carolyne, geb. Iwanowska, führte das erfolgreich weiter, bis sie 1848 mit ihrer Tochter das Land verließ, um Franz Liszt nach Weimar zu folgen. Marie, 11jährig hier angekommen, litt sehr unter der Enge der von hohen Häusern umgebenen Straßen und Heimweh nach dem »klaren, unermesslichen Horizont«. Noch dreißig Jahre später schrieb sie an Friedrich von Saar: »[...] Ich bin ein Steppenkind – und eine gewisse elegische Sehnsucht nach dem Unermesslichen, Unbegrenzten ist mir von meiner Kindheit geblieben.«¹ Was ihr gegen den allgegenwärtigen Schmerz half, war schließlich die geistige Welt in der Altenburg, vor allem das Werk Richard Wagners. Im August 1848 kam Wagner unerwartet zu Besuch, im November 1848 dirigierte Liszt die Ouvertüre des »Tannhäuser« am Weimarer Hoftheater und am

16.2.1849, zum Geburtstag der Großherzogin Marie Pawlowna, musikbegeisterte Tochter des russischen Zaren, leitete er die Weimarer Erstaufführung des »Tannhäuser«. Wie viel davon die Jubilarin akustisch wahrnehmen konnte, sei dahingestellt, denn es war ebenfalls Marie, die im August 1918 Peter Raabe mitteilte, Maria Pawlowna sei zu dieser Zeit bereits »stocktaub«² gewesen. Im Mai 1849 kam Wagner wieder, dieses Mal auf der Flucht nach seiner Beteiligung am Dresdner Aufstand. Die Altenburg

war der Brennpunkt aller Kunst- und auch Politikdebatten, Liszt, Wagner, wie auch Liszts Schüler musizierten. Mitten drin ein irritiertes, aber überdurchschnittlich intelligentes, gebildetes und hoch sensibles Kind, Prinzessin Marie. Als Fürstin zu Hohenlohe-Schillingsfürst schrieb sie 40 Jahre später, sie gestehe, gar keine persönliche Erinnerung an die erste Begegnung mit Wagner in Weimar bewahrt zu haben: »Damals grollte in meinem ungestümen Kinderherzen noch die Sehnsucht nach der

verlassenen Steppenheimat. Doch lebhaft ergriffen mich später seine Werke, Tannhäuser, Lohengrin, die unter einem Sturm von Opposition, einem Fanatismus der Begeisterung aufgeführt wurden. Es tobten die Parteien für und wider – und mitten unter diesem wirren Lärm sprengte die zaghafte junge Mädchenseele die Bande, die sie bisher wie verzaubert an die Heimatscholle hielten. Sie schwang sich hinauf zu den Ätherhöhen des Ideals. Der Opfermut Elisabeths, die holde Reinheit Elsas, Sentas Treue »bis in den Tod«.³

Damit war der Bann gebrochen, sie fand zu sich selbst, geleitet von der Fürstin und Liszt. 1853 fuhr sie mit ihrer Mutter und Liszt vom Musikfest in Karlsruhe nach Basel. Hier erwartete sie Richard Wagner bereits. Bald ging es hoch her, es wurde



Fürstin Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst, geb. Prinzessin zu Sayn-Wittgenstein (1837-1920), Foto eines Gemäldes (2011): Fürst Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst

musiziert, debattiert und Wagner las abends den »Ring des Nibelungen«. Über die drei denkwürdigen Tage in Basel schrieb sie später: »Ich wurde stiller und stiller – alle Funken, die umhersprühten, eifrig im Geiste sammelnd. Mein gespanntes Schweigen fiel Wagner auf, – er erriet, wie weihevoll mir zu Mute war, und nannte mich fortan: das Kind.«⁴ Am nächsten Tag sollten er und Liszt nach Paris fahren. Die 16jährige Marie zeigte eine so übergroßen Trauer darüber, dass sie die Geschichte

nicht zu Ende erleben sollte, dass schließlich ihre Mutter entschied, mitzureisen, »das Kind« müsse den Schluss der »Nibelungen« hören. In Paris begaben sie sich zu Liszts Kindern, die Marie verständnisvoll und liebevoll schilderte, ebenso die emphatische Atmosphäre der Lesung, die alle ergriff. Wagner schenkte ihr schließlich das Exemplar, aus dem er gelesen hatte: »Der Nibelungen Neid und Not, der Wälsungen Wonne und Wehe alles dem klugen Kinde zum Andenken an den dummen Richard.«⁵

Wagner war, wie viele Künstler, fasziniert von ihrer Sensibilität, Klugheit, Begeisterungsfähigkeit und Schönheit. 1856 kam es wiederum zu einer Begegnung der Bewohner der Altenburg mit Wagner. Mit großer Hellsichtigkeit erfasst die 19jährige die Facetten seiner außergewöhnlichen, widersprüchlichen Persönlichkeit. Marie zu Hohenlohe schrieb später: »Ich trat ihm in diesen Züricher Wochen recht menschlich nahe. Mich bangte nicht mehr vor seiner Größe, wie in der Kinderzeit, und er brachte mir solch anmutige, heitere Zutraulichkeit entgegen. Etwas von der Klarheit des blauen Herbsthimmels war in unsere Beziehung getreten – keinerlei Schwüle bedrückte uns.«⁶ Mit Dankbarkeit schilderte sie, wie Wagner am 22. Oktober 1856, Liszts Geburtstag, zu einen unvergesslichen Abend inmitten einer geistigen Exil-Elite werden lies: »Semper stand noch in rüstiger Geistesfrische,

vom Alter noch nicht gebrochen, wie man ihn später in Wien gesehen. Zu des Dichters Herwegh Byronscher Schönheit diente als Folie eine hässliche Frau. Aber in ihrem plumpen Körper schmachtete eine zartbesaitete Seele, die sich in Liebe für den blasierten Gatten verzehrte. Dazu kamen noch Gelehrte [...].«⁷ Den Abschluss dieses Schweizer Aufenthaltes bildete das berühmte Konzert in St. Gallen, Liszt und Wagner dirigierten, Liszt seine symphonischen Dichtungen und Wagner Beethovens »Ero-

ica«. Mit einem kleinen Handspiegel, für den er einige Zeilen geschrieben hatte, verabschiedete sich Wagner von Marie: »Der Seele, die dich liebt, gleicht dieses Spiegels Schein. Willst deiner Schönheit, deiner Jugend froh du sein: Blick' hinein!«⁸

Am 17.II.1857 schrieb Wagner Prinzessin Marie einen umfangreichen Brief aus Zürich nach Weimar, der in die Musikgeschichte eingehen sollte, denn Wagner legte hier nichts weniger als seine ästhetischen Ansichten dar. »Liebes Kind! Ich bin es Ihnen fast schuldig, mich mit Ihnen über unsren Freund und seine neuen Orchestercompositionen zu unterhalten; mündlich geschieht so etwas doch immer nur aphoristisch, und leider wäre

mir diess jetzt auch sobald nicht wieder möglich. Ihr Wunsch, mich einmal recht bestimmt u. besonnen über Liszt urtheilen zu hören, sollte mich zwar eigentlich in Verlegenheit setzen [...]. [...] Auf dem nur ihm eigenen, ungewöhnlichen Wege erscheint mir nun Liszt durch seine Produktivität als eigentlicher Componist in den letzten 10 Jahren in der vollen Reife seiner künstlerischen Schöpferkraft angelangt zu sein.« Vorausgegangen waren die Aufführung einiger der symphonischen Dichtungen Liszts am Klavier im kleineren Kreis und in St. Gallen »Orpheus« und »Les Préludes« mit Orchester. Wagner schrieb, es kam ihm nach der Anhörung eines der neuen Liszt'schen Orchesterwerke »eine freudige Verwunderung über

die glückliche Beziehung derselben, als »symphon. Dichter« an; und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte, denn sie konnten mit der Erfindung der reineren Kunstform selbst entstehen.«⁹ Es ist an dieser Stelle nicht möglich, sich umfassender mit diesem Brief an Prinzessin Marie auseinanderzusetzen, aber er zeigt, auf welchem Niveau ein Meinungsaustausch mit ihr möglich war, auch wenn vorauszusetzen ist, dass hinter ihr weitere Gesprächs-



**Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein (1819-1887)
mit ihrer Tochter Marie, Lithographie von C. Fischer.
Klassik Stiftung Weimar (KSW)**

partner und Moderatoren standen. Marie zu Sayn-Wittgenstein hatte es frühzeitig gelernt, sich eigenständige Urteile zu bilden und zu äußern, die durchaus auch ungewöhnlich sein konnten. Die Wahrhaftigkeit ihrer Aussagen ließen manchen ihrer Briefe zu Dokumenten der Zeit werden. Richard Wagner hatte ein weiteres Schreiben von musikhistorischer Dimension am 8. August 1859 aus Luzern an die Prinzessin adressiert, der seltene Einblicke in die Genesis der Beziehungen gibt:

»Mein liebes, theures Kind!

Gestern habe ich die Partitur des Tristan vollendet. Ich habe mir diesen wichtigen Abschnitt meines Lebens mit schmeichelndem Bewusstsein zu einem Gruss an Sie aufgespart.

Soll ich Ihnen Erinnerungen wecken? – Ich blicke zurück. Im Herbst 1853 war es, wo Sie zuerst, ein jungfräuliches, tief sinniges, edles, mitleidvolles Kind, mit bewältigender Schönheit in mein Leben traten. Denken Sie an die Pariser Fahrt? Sie war ein Götterfest der liebevollsten Freundschaft, und Sie waren die Anordnerin dieses Festes. Und glauben Sie, diess wäre an meinem armen Leben ohne Spur vorübergegangen? Zurückgekehrt, begann ich, nach sechsjähriger gänzlicher Unterbrechung meiner musicalischen Produktivität, wieder zu componieren [...].« Er habe »Rheingold«, »Walküre«, zum größten Teil »Siegfried« vollendet, und nun »Tristan und Isolde«.

[...] »Und diese vier Werke schuf ich in dieser Zeit, und von da an – wo ich von unserer Pariser Fahrt zurückkehrte. Glauben Sie, dass ich Ihnen keinen Anteil an ihnen zugestehen möchte? [...].«¹⁰ Auch dieser Brief soll an dieser Stelle nicht kommentiert werden. Wenige Wochen später, am 15. Oktober 1859, heiratete Prinzessin Marie zu Sayn-Wittgenstein den Fürsten Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst in Weimar. Das Fürstenpaar Marie und Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst hatte die feste Absicht, die »Weimarer Welt nach Wien« zu übertragen. Das gelang nach einigen Jahren hervorragend und in viel größerer Dimension als gedacht. Die Anfangs-

jahre waren allerdings für die junge Fürstin nicht einfach. Sie stand unter einem großen Druck durch die Hofetikette und die Verwandtschaft, wenn auch Constantin zu ihr stand und sie ihn mit ihren überragenden intellektuellen und menschlichen Fähigkeiten bestens unterstützte.¹¹ Es sollte nichts mehr an ihre Vergangenheit in einer Künstlerwelt erinnern, äußerte man sich doch über die deklassierte Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein entsprechend und galt Liszt doch als »dahergelaufenen Klavierspieler«. Über diese ersten Jahre, die Marie zu Hohenlohe in Wien verbrachte, äußerten sich manche Freunde aus der Alten-

burg-Zeit enttäuscht, so u.a. Hebbel, Hoffmann von Fallersleben, Peter Cornelius, der ihr einst mehrere Kompositionen dedizierte, schrieb 1861: »[...] Die Fürstin Marie Hohenlohe gehört jetzt einem Kreis an, einer ausschließlichen Stock-Aristokratie, in welchem ihr jemals wieder nahezutreten mir nur ein Schmerz, mindestens eine Befangenheit wäre.«¹² Als Fürstin Marie sich ab 1867 im Augarten-Palais, dem heutigen Domizil der Wiener Sängerknaben, ein eigenes Refugium und einen hochrangigen Salon schaffen konnte, war es ihr möglich, sich ganz zu entfalten. Fürst Constantin zu Hohenlohe war inzwischen Obersthofmeister des Kaisers, er war auch für die Theater zuständig. Das Kaiserpaar, der Hochadel waren ebenso präsent wie die wichtigsten Künst-

ler der Zeit, insbesondere auch die aus der Weimarer Altenburg. Liszt war hier, auch Richard Wagner, Franz von Dingelstedt war an das Wiener Hoftheater berufen worden und Gottfried Semper, ebenfalls einst Gast in der Altenburg, erhielt den glänzenden Auftrag für den Bau des Burgtheater etc. Wagner hatte anfangs keinen Kontakt zu Fürstin Marie, sie schrieb: »Wagner war schon früher einige Mal in Wien gewesen, seit ich es bewohnte. Wir hatten uns aber nicht gesehen. Er hatte mich auch nicht aufgesucht. Es stand nicht in meiner Macht, seine Schuldenlast zu erleichtern. Da er gewöhnlich von allen, die ihm nahestanden, werktätige Hilfe beanspruchte, mochte ich mich



Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst als Tassos Leonore von Wilhelm von Kaulbach, um 1864, KSW

ihm nicht nähern, um ihn nur mit leeren Phrasen zu ver-
trösten.«¹³ Erst als die Wiener Gesellschaft Wagner feierte,
traf sie ihn in Gesellschaft wieder, bei einer Soirée, die die
Gräfin Dönhoff gab, um neue Weichen zu stellen. 1876 er-
hielt Wagner den Auftrag, an der Wiener Hofoper »Tann-
häuser« und »Lohengrin« neu einzustudieren. Er kam
mit Cosima Wagner zu längerem Aufenthalt nach Wien.
Marie zu Hohenlohe schreibt: »Beide waren um die Pro-
ben gleich tätig bemüht. Einmal speisten sie bei uns mit
einigen Künstlern – unter anderen Hans Richter, Wagners
eifrigstem Interpreten am Dirigentenpult, der eben als Ka-
pellmeister an der Wiener Hofoper
angestellt wurde. Cosima hatte am
selben Morgen dessen Töchterchen
aus der Taufe gehoben. Wagner war
gesprächig und mitteilbar, scherzte
über Dingelstedts viele Orden und
meinte, er habe ihn anfangs wegen
seiner steifen Haltung für einen
Erzherzog gehalten. [...] Die Opern
gingen meisterhaft über die Bühne
und entfesselten Stürme von Begeis-
terung.«¹⁴ Einen Abend verbrachte
Marie zu Hohenlohe mit Wagner
in ihrem Zimmer, das mit »Jugend-
andenken angefüllt« war. Sie zeigte
ihm das rote Exemplar vom »Ring
des Nibelungen«, das er ihr 1853 in
Paris geschenkt hatte, er stellte fest,
»Wie ist das kluge Kind eine große
Dame geworden!« Als Cosima sich
von Marie verabschiedete sagte sie:
»Ich kenne Wagners Verehrung für
Sie, es wird ihm wohl tun, sich allein mit Ihnen auszu-
sprechen. Bestimmen Sie eine Stunde, wo er Sie findet.«¹⁵
Die Aussprache fand statt, er blieb lange, man sprach über
Vergangenes und Gegenwärtiges. Das hatte bei Wagner
dann zu einer Aufregung geführt, die das Gespräch mit
einem Weinkrampf des Komponisten jäh enden lies; wie-
der gesammelt, verabschiedete er sich rasch. Es sollte kein
Wiedersehen geben, Wagner starb am 13. Februar 1883 im
Palazzo Vendramin in Venedig.

Erst 1889 besuchte Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst
mit ihrer Tochter, Maria Dorothea, Bayreuth, sie schrieb:
»Ich sah Parsifal, der wie eine Vision aus höheren Sphä-
ren an mir vorüber glitt [...]. Ich sah auch Cosima, die
mich liebevoll bewillkommnete. Wie eine Königin schrei-
tet sie daher in düsterer Witwentracht, das blasse Antlitz
von weißen Haaren eingerahmt. Doch liegt mehr Frieden
auf diesem blassen Antlitz als in den Jahren der Jugend,
des Ringens, der leidenschaftlichen Glut.« Marie zu Ho-
henlohe-Schillingsfürst versäumte es nie, die übergroßen
Leistungen Cosima Wagners an Bayreuth und ihr Wirken

für Wagner hervorzuheben: »Seine Frau verschaffte ihm
die dazugehörige Muße, indem sie die ganze materielle
Last der Arbeit des Bayreuther Theaters auf sich nahm.
Sie diente ihm unablässig mit ihrer Feder, mit ihrem Ver-
stande, mit allen Fähigkeiten ihres regen Geistes.«¹⁶ Auch
hier zeigte sich, dass sie eine kluge Beobachterin und Men-
schenkennerin war. Ihre Briefe und Schriften zeigen im-
mer wieder, wie sehr es ihr gelang, das Besondere der Men-
schen, denen sie begegnete, hervorzuheben. Das war auch
der Hintergrund für ihr vielfältiges mäzenatisches Wirken
und ebenso für ihr soziales Engagement in Wien. Unver-



**Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst in ihrem Zimmer auf Schloss Friedstein/Steiermark
mit ihrer Tochter, Prinzessin Maria Dorothea (1872-1954),
Photoatelier Le Lieure (Rom), KSW**

gessen sind ihr Verdienst um die Liszt-Stiftung und die
Schaffung der Liszt-Forschungsstätten in Weimar. Nach
einem ausgefüllten Leben verstarb Fürstin Marie zu Ho-
henlohe-Schillingsfürst 1920 auf Schloss Friedstein.

Anmerkungen

- ¹ Fürstin Marie zu Hohenlohe und Ferdinand von Saar. Ein Briefwechsel, Wien 1910.
- ² Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, fortan GSA, 150/M 308, Nr. 34.
- ³⁻⁸ Marie Fürstin zu Hohenlohe-Schillingsfürst, Erinnerungen an Richard Wagner, nach der Handschrift aus der Sammlung Oesterlein, Richard-Wagner-Museum Eisenach, herausgegeben von Wilhelm Greiner, Weimar 1938.
- ⁹ GSA, 59/110,2, vgl. auch »Neue Zeitschrift für Musik«, Bd. 46, Nr. 15 (10. April 1857, S. 157-163), Richard Wagner, Sämtliche Briefe, Bd. 9, S. 265-281.
- ¹⁰ Richard Wagner, Sämtliche Briefe, Bd. 11, S. 178-179.
- ¹¹ Vgl. Liszt-Nachrichten N°18/2013, S. 8-14.
- ¹² Peter Cornelius, Ausgewählte Schriften und Briefe, hrsg. von Herbert Gerik, Berlin o.J., S. 272.
- ¹³⁻¹⁶ A.a.O. Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst, Erinnerungen an Richard Wagner.

Franz Liszts ursprüngliche Grabkapelle

Ihre Entwicklungsgeschichte auf dem Stadtfriedhof Bayreuth nach seinem Tod am 31. Juli 1886

Klaus Leimenstoll, Rinteln

Nach Liszts Tod wurde zunächst auf dem Stadtfriedhof ein einfaches Grab angelegt, auf dem später unter besonderen Umständen ein Holzkreuz aufgestellt wurde.

Bereits am 23. Oktober 1886 befasste sich eine Commission der städtischen Collegien mit einem Grabdenkmal und dessen öffentlicher Ausschreibung, wobei Frau Wagner (Cosima Wagner, Liszts Tochter) in die Entscheidungen eingebunden wurde. Am Vortag, dem 22. Okt. – es wäre Liszts 75. Geburtstag gewesen – wurden wohl zahlreiche Kränze und Blumengaben am Grab niedergelegt.

Reverend.

* Bayreuth, 23. Oct. Wie wir vernehmen, hat heute Vormittag eine Commissions-Sitzung der städtischen Collegien stattgefunden in Betreff des Grabdenkmals für Dr. Franz Liszt. Es wurde beschloffen, eine öffentliche Concurrrenz für dasselbe auszuschreiben, sich resp. der Frau Wagner die endgültige Entscheidung bezüglich der Ausführung vorzubehalten. — Gestern an Liszt's Geburtstag wurden auf dem Grabe Kränze und Blumengaben von hier und Auswärts in großer Anzahl niedergelegt.

Am 27. Okt. herrschte bei einer Magistratssitzung große Aufregung, weil der Papst bestimmt habe, Franz Liszts Grab solle keinen anderen Schmuck erhalten, als ein unangestrichenes Kreuz aus Holz. Zudem verlangte die Fürstin Sayn-Wittgenstein den Leichnam nach Rom zu überführen. Weiter heißt es »falls die Leiche nicht in Bayreuth bleiben sollte, wird übrigens Weimar seine Rechte wieder geltend machen«.

Es folgt dann der Hinweis auf die Wünsche des Papstes, keine Rücksicht zu nehmen und ein würdiges Denkmal auf Kosten der Stadt zu errichten bzw. auszuschreiben.¹

* Bayreuth, 27. Oct. Welchen Unsinn bisweilen selbst besonnene und anständige Blätter in die Welt schreiben, davon liefert die heute hier eingetroffene Hildburghäuser „Dorfzeitung“ einen Beweis. Das weitverbreitete und gern gelesene Blatt schreibt:

„In Bayreuth herrscht große Aufregung über die Nachricht, daß der Papst bestimmt habe, Franz Liszt's Grab solle keinen anderen Schmuck erhalten, als ein unangestrichenes Kreuz aus Holz, das nur den Namen des Verbliebenen und die Worte orate pro me, betet für mich armen Sünder, tragen darf. Das bedeuete nach katholischer Sitte so viel, als die Verwagerung der vollen Ehren. Möglicher Weise hängt mit Obigem der Umstand zusammen, daß die Fürstin Sayn-Wittgenstein als Universalerin den Leichnam verlangt habe und ihn nach Rom überzuführen wünscht. Falls die Leiche nicht in Bayreuth bleiben sollte, wird übrigens Weimar seine Rechte wieder geltend machen.“

Nicht für unsere Leser, die ja bereits wissen, daß Vorstehendes der helle Unsinn ist, sondern für die gute „Dorfzeitung“ sei bemerkt, daß es längst entschieden ist, daß Dr. Franz Liszt hier seine definitive Ruhestätte gefunden hat. Mit dem vom Papste angeordneten hölzernen Kreuze ist es auch Nichts, denn erst vor wenigen Tagen hat die einens zur Ehrung Liszt's eingesezte städtische Commission ohne Rücksicht auf allenfällige Wünsche des Papstes beschloffen, für das dem großen Todten auf Kosten der Stadt zu errichtende würdige Denkmal eine öffentliche Concurrrenz auszuschreiben. Wir erwarten von der „Dorfzeitung“, daß sie ihre falsche Nachricht corrigirt.

Am 4. Nov. 1886 erscheint eine Notiz zur »Aufstellung eines hölzernen Kreuzes auf dem Grabe von Franz Liszt. Demnach war Herr geistlicher Rath Korzendorfer aus Rom der Auftrag zugegangen und das Aufstellen sei durch den Ordensgeneral der Franziskaner erfolgt«.

11. Herr Bürgermeister M u n d e r gibt über den scheinbaren Widerspruch, welcher zwischen seinem in der Sitzung vom letzten Mittwoch betreffs der Aufstellung eines hölzernen Kreuzes auf dem Grabe Dr. Franz Liszt's abgegebenen Referate und einer in der Presse erlassenen Berichtigung des lath. Pfarramtes besteht, folgenden Aufschluß: Herr geistlicher Rath Korzendorfer habe ihm mitgetheilt, der Auftrag zur Aufstellung eines hölzernen Kreuzes auf dem Grabe Liszt's sei ihm „aus Rom“ zugegangen, und thatsächlich sei er erfolgt durch den Ordensgeneral der Franciscaner. Da letzterer aber eine „kirchliche Behörde“ nicht sei, so habe Herr geistlicher Rath in seiner Berichtigung sagen können: „daß ihm weder vom Papste, noch von einer anderen kirchlichen Behörde“ ein desfalliger Auftrag zugegangen sei.

In einem Bericht vom 29. Nov. Bayreuth und vom 27. Nov. Pest: »Das Liszt Comite hat gestern entschieden, die Leiche nicht nach Ungarn zu bringen.«

Die Städte des Lisztschen Reisedreiecks, Weimar, Rom und Pest bemühten sich alle um die sterblichen Überreste des Meisters. Cosima Wagner plädierte für Bayreuth.

Das geplante Liszt-Denkmal wird nochmals angesprochen.

Locales und Vermischtes.

* Bayreuth, 29. Nov. Aus Pest, 27. November wird gemeldet: Das Liszt-Comite hat gestern entschieden, die Leiche nicht nach Ungarn zu bringen. Frau Wagner schrieb: Sie sehe Gottes Fingerzeig darin, daß ihr Vater in Bayreuth gestorben sei, er möge dort auch eine bleibende Ruhestätte finden. Beschlossen wurde, einem Liszt-Denkmal die Aufmerksamkeit zuzuwenden.

In einer Meldung, Bayreuth, 21. Dec., geht es um Liszts Nachlass, der am Amtsgericht zu Weimar verhandelt wird und der Universalerin Fürstin Wittgenstein in Rom zu steht.

Bezüglich des Leichnams melden sich jetzt auch die Franziskaner in Pest: »man hätte glauben sollen, daß die österreichischen Blätter endlich die Frage der Überführung Liszts ruhen lassen würden, aber das Genörgel geht weiter«. Hanslick meint auch noch mitmischen zu müssen.

* Bayreuth, 21. Dec. (Nachlaß Liszt's). Aus Pest meldet man der „Neuen Freien Presse“ von „verläßlicher Seite“: „Während in Weimar, wo die Nachlaßabhandlung des verstorbenen Abbe Liszt beim großherzoglichen Amtsgerichte gepflogen wird, bereits im Laufe des Sommers die auf die Ordnung des Nachlasses bezüglichen Schritte geschloffen sind, ist hier erst jetzt der mit der Nachlaß-Regulirung betraute Wiener Advocat, Dr. Brietta, eingetroffen, um über das hier befindliche Nachlaßmobiliar Liszt's die erforder-

lichen Verfügungen nach den Instructionen der Universalerin und Testaments-Vollstreckerin, Frau Fürstin Wittgenstein in Rom, zu treffen. Bei dieser Gelegenheit dürfte nun auch die Frage wegen Ueberführung der Leiche Liszt's nach Pest endgültig entschieden werden. Gleichsam als Vorläufer dieser Mission ist wohl ein nach biographischen Notizen der Fürstin zusammengestelltes Schreiben zu betrachten, welches Dr. Brichta zur psychologischen Erklärung des von dem verewigten Meister bezüglich der Bestattung seiner Leiche ausgesprochenen Wunsches, bereits vor mehreren Tagen in hiesigen Blättern veröffentlicht ließ. Nachdem die Fürstin in ihrer obbezeichneten Eigenschaft jedenfalls auf der gewissenhaftesten Ausführung der von dem verstorbenen Meister mündlich getroffenen letztwilligen Anordnung beharrt, wonach seine Leiche in Pest bei den P. P. Franciscanern, deren Orden er als Tertiarier seit 1858 angehörte, beigelegt werden sollte, und nachdem auch Frau Sofina Wagner, obgleich durch gewisse Rücksichten gegenüber der Stadt Bayreuth gebundene, doch einer Ueberführung der Leiche nach Pest keinen principiellen Widerstand entgegensetzt, sondern dieselbe nur von gewissen Voraussetzungen — Anregung Seitens des ungarischen Parlaments oder der ungarischen Regierung — abhängig gemacht wissen will, so wird es wohl zweifelsohne zur Ausführung der obigen Anordnung kommen, ohne daß erst die Behörden oder Gerichte in die Lage versetzt werden, über die Rechtsfrage entscheiden zu müssen, ob die Universal-Erbin und Testaments-Vollstreckerin das maßgebende Wort in Betreff der definitiven Beisehung der Leiche Liszt's zu sprechen hat, oder ob Frau Sofina Wagner diesfalls einen legitimen Anspruch geltend machen könne. — Man hätte glauben sollen, daß die österreichischen Blätter endlich die Frage der Ueberführung der Leiche Liszt's ruhen lassen würden, aber das Gendörgel geht weiter; insbesondere die Wiener „Neue freie Presse“ ist groß in derartigen Kleinlichkeiten. Nachdem sie und Herr Hanslick ihre grundsätzliche Belämpfung der Sache Wagners, gezwungen durch die öffentliche Meinung der ganzen gebildeten Welt, haben aufgeben müssen, häckelt sie in einer Weise, die sich für ein „Werbblatt“ nicht schickt, an nichtigen Dingen herum; jüngst brachte sie, unter einem Seitenhiebe auf das „Landstädtchen“ Bayreuth, die Nachricht, der „Parasit“ sei freigegeben und werde im Frühjahr in der Hofoper zu Wien aufgeführt. Als man ihr authentische Nachrichtigung durch Uebermittlung der Erklärung des Herrn Schott in Mainz und der Frau Sofina Wagner zugehen ließ, ließ das noble Blatt diese Berichtigung einfach unbeachtet. Die „Neue freie Presse“ sollte endlich doch einsehen, daß die Sache Wagners ihrem Einflusse längst völlig entrückt ist.

Am 3. März 1887 wird nach einer Sitzung des Stadtmagistrats vom 2. ds. vermeldet, dass der Architekt G. Seidl in München in das Schiedsgericht über das Liszt-Denkmal gewählt wurde. Es werden bereits 52 Entwürfe gezählt und auch eingegangene Modelle erwähnt.

2. Da Herr Professor von Lembach verhindert ist, dem Schiedsgerichte über das Liszt-Denkmal beizuwohnen, wird Herr Architect G. Seidl in München in dasselbe gewählt; für Herrn Bankier Feustel, welcher durch die Reichstags-Sitzung n verhindert ist, der am 10. März stattfindenden Sitzung des Schiedsgerichts beizuwohnen, tritt Herr Baurath Schlee ein. Nach stattgehabter Berathung des Schiedsgerichts sollen die einzelnen Entwürfe, 52 an der Zahl, sowie die eingelaufenen Modelle des Denkmals öffentlich ausgestellt werden.

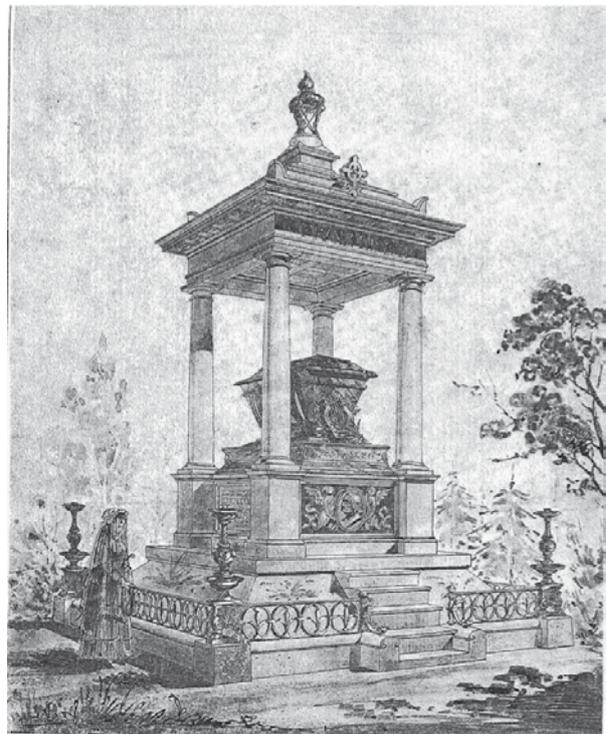
Bayreuth, 11. März 1887. Das Schiedsgericht zur Prüfung der Entwürfe für das Liszt-Denkmal tagt unter der Leitung von Gabriel Seidel.² Der erste Preis mit 300 Mark geht an den Architekten Eugen Dollinger aus München. Entwurf: baldachinähnlicher Bau mit Sarkophag aus Syenit, Marmor und Sandstein und einer Büste des Meisters.

Neuestes

* Bayreuth, 11. März. Gestern tagte das Schiedsgericht zur Prüfung der für das Liszt-Denkmal eingelaufenen Entwürfe. Dasselbe bestand aus folgenden Herren: Architect Gabriel Seidel von München, Privatdocent Dr. Lode von Bonn, Maler Joulowsky von Petersburg, Bürgermeister Munder und Baurath Schlee von Bayreuth.

Dem Schiedsgericht lagen circa 60 Entwürfe, einige mit Modellen, zur Beurtheilung vor. Nach reiflicher Berathung entschied man sich, den 1. Preis mit 300 Mark dem Architecten Eugen Dollinger von München, den 2. Preis zu 200 M. dem Architecten Bruno Schmitz von Berlin zuzuerkennen. Der Entwurf Dollinger's trug das Motto: „Dem Meister zu ewigem Nachruhm“; der Entwurf Schmitz's war ohne Motto mit der Unterschrift des Verfassers eingereicht.

Der mit dem 1. Preis gekrönte Entwurf ist ein im toscanischen Stile gehaltener baldachinähnlicher Bau mit Sarkophag aus Syenit, Marmor und Sandstein, mit der Büste des Meisters und mit den Emblemen der Tonkunst, der mit dem 2. Preis bedachte Entwurf ist aus Sandstein und Granit gedacht; eine Rotunde mit sarkophagartigem Mittelbau und darüber befindlicher Bekrönung: Embleme der Tonkunst und ein Reliefportrait Liszt's darstellend. (Ausf. Bericht folgt.)



Entwurf von Eugen Dollinger

Bayreuth 12. März. Die Entwürfe für das Liszt-Denkmal werden nochmals kritisch besprochen und noch weiter eingegangene Entwürfe nicht mehr geöffnet. Die bisherigen sind im Rathaussaale ausgestellt.

Locales und Vermischtes.

○ Bayreuth, 12. März. (Liszt-Denkmal.) Wie gemeldet, erhielt unter den für das Liszt-Denkmal eingelangten Entwürfen den 1. Preis der Architecten Herr Eugen Dollinger in München, mit dem Motto: „Dem Meister zum ewigen Nachruhm“. Dem Entwurf liegt folgende Idee zu Grunde:

Ueber der Scholle, die die sterblichen Ueberreste des Meisters birgt, ist ein Hügel aufgeworfen, welcher einen baldachinähnlichen, in toscanischer Architectur gehaltenen Säulenbau trägt. Unter demselben befindet sich ein Sarkophag als Sinnbild des Todes. Am unteren Ende dieses Sarkophages ist das Lorbeerumkränzte Emblem der Tonkunst, die für immer verstumme Leier niedergelegt und mit der Palme des ewigen Friedens geschmückt. Auf der vorderen Seite des Sockels, etwa in Augenhöhe des Beschauers, ist das Reliefbild Liszt's von Engeln getragen angebracht; die entsprechenden Rück- resp. seitlichen Sockelfelder sind zur Aufnahme der Widmung der Stadt Bayreuth, sowie die Namen der Hauptwerke des Componisten bestimmt. Der Hügel ist mit den Lieblingsblumen des Todten bepflanzt gedacht. Das ganze Monument ruht auf einem vergoldeten Dreifuß, auf dem die Flamme des ewigen Gedächtnisses lodert. Der Hügel ist umgeben mit einem niederen Schutzzitter, an dessen vier Ecken Gandelaber, welche bei Feierlichkeiten brennend erhalten werden können; im Nothbedarfsfälle kann der obere Theil abgenommen werden, und der untere Theil bildet dann eine zur Aufnahme von Blumen bestimmte Schale.

Als Ausführungsmaterial ist für die Umfriedigung und Sockelplatte gestochter Granit, für den Säulenbau Sandstein und für den Sarkophag incl. Unterbau Sphenit, beziehungsweise Marmor gewählt. Die Relieffüllung, der Dreifuß, sowie das vergoldete Emblem ist in Bronze guss projectirt. Für Gandelaber, Sitter u. c. läme Schmied- und Gußeisen, eventuell Bronze zur Verwendung.

Den mit dem 2. Preis ausgezeichneten Entwurf des Architecten Herrn Bruno Schmitz in Berlin ist folgende Idee zu Grunde gelegt:

In Mitte der Grabstätte erhebt sich ein Sarkophagähnlicher Unterbau, welcher an seinem oberen Ende eine, das Portraitmedaillon des vereinigten Meisters, ferner in gefälliger Ornamentik, die Embleme der Tonkunst enthaltende und mit einem Kreuze behönte Pyramide trägt. Zu beiden Seiten derselben sind Gandelaber mit lodender Flamme posirt. Anschließend an das Monument umsäumt die Grabstätte in rechteckiger Grundform, die dem Beschauer zugekehrte Seite offen lassend, eine Einfriedigung, welche an den beiden vorderen Ecken durch Postamente mit aufgesetzten Schalen begrenzt ist. An den Schmalseiten der Grabstätte, innerhalb der Brüstung ist je eine Ruhebank angebracht, die übrigen Flächen sind durch Blumen ausgefüllt.

Die Ausführung des im Renaissancestyl gehaltenen Grabmals ist in der Hauptsache in Sandstein, die des Portraitmedaillons des Meisters enthaltende Platte in Sphenit und die Ornamentik in Bronze gedacht.

Bayreuth, 12. März 1887. Die Entwürfe von Eugen Dollinger München und Bruno Schmitz Berlin werden anschaulich beschrieben. Bei Dollinger heißt das Motto: »Dem Meister zum ewigen Nachruhm«.

Locales und Vermischtes.

* Bayreuth, 12. März. (Entwürfe für das Liszt-Denkmal.) Zu der gestrigen Notiz, betreffend die Concurrenzentwürfe für das Liszt-Denkmal ist noch nachzutragen, daß die beiden preisgekrönten Arbeiten der Herren Eugen Dollinger in München (1. Preis) und Bruno Schmitz in Berlin (2. Preis) von höchster Schönheit und idealer Auffassung sind, so daß die übrigen weit hinter dieselben zurücktreten. Viele der vorliegenden Projecte sind von so

bizarren Form, andere wieder von einer so erhabenen Einfachheit, daß sie auf die Grabstätte des großen Tonheros absolut nicht passen. Nachdem sich die Jury mit Einstimmigkeit für die Prämierung der oben genannten Künstler entschieden hat, wurden die mit Motto's versehenen, die Namen der übrigen Concurrenten enthaltenden Couverts nicht weiter geöffnet, so daß über dieselben vorerst Nichts mitgeteilt werden kann. Aber auch bezüglich der beiden preisgekrönten Projecte ist leider zu constatiren, daß sie wohl schwerlich Liszt's Ruhestätte zieren werden, denn selbst dem Laien wird bei Betrachtung der Entwürfe sofort klar, daß sie mit der in Aussicht genommenen Summe nicht ausgeführt werden können, und daß mindestens das Doppelte aufgewendet werden müßte — Wer aus der Bürgerschaft sich für die Entwürfe interessiert und sich über dieselben ein Urtheil bilden will, dem werden sie auf Ansuchen wohl gerne gezeigt werden: sie sind im Rathhauseale au'geßt II.

(Eine genaue Beschreibung der zwei preisgekrönten Entwürfe aus sachverständiger Feder folgt in morgiger Nummer.)

Bayreuth, 12. März 1887 (Sitzung des Stadtmagistrats vom 16. ds.) »Der bereits veröffentlichte Beschluß des Preisgerichtes für das Liszt-Denkmal wird bekannt gegeben«. Die Prämien von 300 Mark bzw. 200 Mark werden ausbezahlt.

7. Der bereits veröffentlichte Beschluß des Preisgerichtes für das Liszt-Denkmal wird bekannt gegeben. Ueber die Practicirbarkeit des einen oder des anderen Entwurfes bestehen noch Bedenken, und wird desfallsige Beschlüßfassung vorbehalten. Der Magistrat beschließt daher vorläufig nur, die Prämien zu 300 und 200 M. an die Schöpfer der Entwürfe, die Herren Eugen Dollinger in München und Bruno Schmitz in Berlin auszuzahlen.

Zwischen den Zeilen werden aber »Bedenken zur praktischen Durchführbarkeit« laut.

Das bedeutet, daß die Entwürfe der Stadt zu teuer sind, was sich künftig noch bewahrheiten sollte.

Bayreuth 20. Juli 1887. Es erfolgt Einladung zum Trauergottesdienst in der kath. Pfarrkirche (Schlosskirche) für Montag den 1. August vormittags 8 Uhr. Das Bauvorhaben wird nicht erwähnt.

Locales und Vermischtes.

□ Bayreuth, 20. Juli. Montag, den 1. August, Vormittags 8 Uhr, wird in der hiesigen katholischen Pfarrkirche ein Trauergottesdienst für den verlebten Canonicus und Componisten Herrn Abbe Dr. Fr. v. Liszt abgehalten werden.

Lokales und Vermischtes

20. Juli. »Frage: Die Erbauung des Denkmal für Dr. Franz Liszt öffentliche Sitzung. Stadtmagistrat«

28. Juli 1887 unter Punkt 14

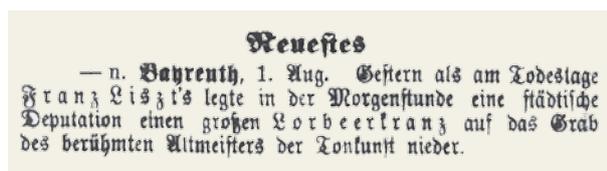
»Der vom Bauamt mit Herrn Baumeister Wölfel³ abgeschlossene Vertrag betreffend des Denkmal für Abbé Liszt wird genehmigt«

Dieser offizielle Bauauftrag schien nur noch eine Formalie gewesen zu sein, da man wahrscheinlich mit dem Bau schon begonnen hatte.

Schon am 17. März scheint dem Stadtmagistrat klar geworden zu sein, daß die beiden preisgekrönten Entwürfe das Stadtsäckel über Gebühr belasten würden, wobei ein oberes Limit nirgends genannt wird.

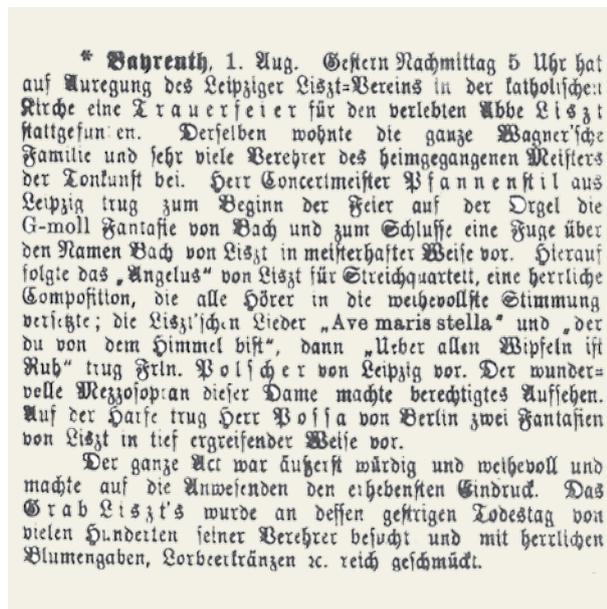
Letztendlich wurde der eigentliche Commissionsvorsitzende Architekt Gabriel Seidel aus München mit einem preiswerteren Entwurf betraut. Daraus entstand schließlich die bekannte Grabkapelle an Stelle eines Liszt-Denkmals. Der in Sandstein ausgeführte Bau mußte auf jeden Fall schon im Herbst 1887 fertiggestellt worden sein, da Ende Okt1887 ein verfrühter und heftiger Wintereinbruch vermerkt ist. Ein Bauabschluß oder eine kirchliche Weihehandlung läßt sich im »Bayreuther Tagblatt« weder für das Jahr 1887 noch für 1888 nachweisen.

Vom 1. August 1888 lautet eine Zeitungsnotiz: »Gestern am Todestage Franz Liszt's legte in der Morgenstunde eine städtische Deputation einen großen Lorbeerkranz auf das Grab des berühmten Altmeisters der Tonkunst nieder.«



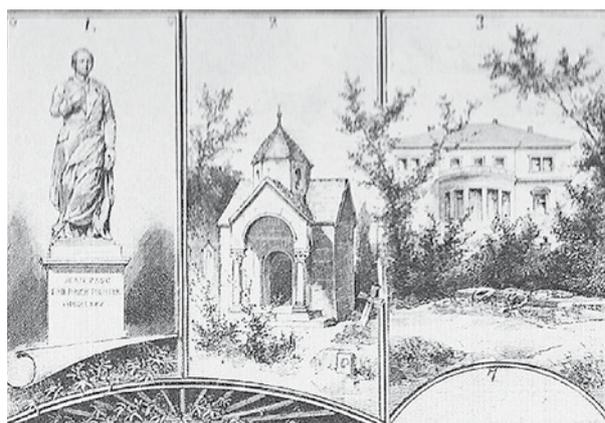
Am gleichen Tag fand in der katholischen Kirche eine Trauerfeier teils mit Werken von Franz Liszt statt. Offensichtlich kamen die Musiker vom Bayreuther Festspielorchester.

Über »herrliche Blumengaben und Lorbeerkränze und viele Hunderte seiner Verehrer« am Grab wird berichtet.



In beiden Zeitungsberichten ist nur vom Grab Liszts und nicht von einer Grabkapelle oder wie früher von einem Denkmal die Rede, wobei die Grabkapelle sicher bereits bestand.

Ein Holzstich mit dem Titel »Ansichten von Bayreuth« nach einer Originalskizze von E. Trost lässt unter anderen Sehenswürdigkeiten die Grabkapelle Liszts erkennen. Das Ganze ist auf das Jahr 1889 datiert und gilt als bisher älteste Abbildung.



Grabkapelle

In den Kirchenbüchern der kath. Gemeinde Bayreuth fehlt nach Angaben des Chronisten Georg Steffel jeglicher Eintrag zu einer Einweihung der Grabkapelle. Auch im Bayreuther Tagblatt taucht nirgends eine Notiz über eine Fertigstellung oder über eine feierliche Einweihung auf.

Das Stadtarchiv von Bayreuth besitzt einen Bayreuth-Wegweiser von 1889, der den entscheidenden Hinweis zur Grabkapelle liefert. Seit Sommer 1887 erhebt sich hier über der Grabstätte Franz Liszts, welcher am 31. Juli 1886 in dem Hause des Herrn Oberforstrath Frö(h)lich (Liszt-Strasse⁴) während der Festspiel-Periode verstarb, eine Capelle im romanischen Stil, ausgeführt von Baumeister Wölfel in Bayreuth.



Am Schluss bleibt noch festzustellen, daß die Vollendung der Grabkapelle bereits 1887 öffentlich nicht gewürdigt wurde und auch dem Bayreuther Tagblatt entgangen ist. Auch eine kirchliche Einweihung hat offensichtlich nicht stattgefunden, sonst wäre sie in den Kirchenbüchern der katholischen Kirche festgehalten worden.

Quellenverzeichnis

Bayreuther Tagblatt. Jahrgänge 1886, 1887 und 1888, Universitätsbibliothek Bayreuth, Bibliothekar Herr Fehn

Georg Steffel, Chronist der kath. Kirche Bayreuth, persönliche Mitteilung.

Dr. Hermann Götzl: Bayreuth in alten Stadtansichten. Daraus: »Ansicht von Bayreuth« nach Originalskizze von F. Trost aus: »Das Buch für alle«. Illustrierte Familienzeitung. Chronik der Gegenwart, 24. Jahrgang, 1889 Stuttgart, Druck und Verlag von Hermann Schönlein's Nachfolger. Mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Dr. Sylvia Habermann, Direktorin des Historischen Museums Bayreuth: »Was aus Bayreuth hätte werden können« ungebauete Bauwerke 1886-1925. Ausstellung vom 7. Februar bis 4. April 1987 im Lüchau Haus, Kanzleistraße 1. Mit freundlicher Erlaubnis der Autorin.

Walter Bartl, Leiter des Stadtarchivs Bayreuth: »Bayreuth. Ein Wegweiser durch die Stadt und Umgebung«. Verlag von Carl Giessel's Buchhandlung 1891.

Anmerkungen

- ¹ Der Magistrat war überwiegend ev. lutherisch.
- ² Der Name Gabriel Seidel oder v. Seidel erscheint in unterschiedlicher Schreibweise.
- ³ Baumeister Carl Wölfel war in Bayreuth quasi der erste Mann am Platze und hat auch die Villa Wahnfried und die sog. Wölfelsbauten am Luitpoldplatz errichtet.
- ⁴ Liszt -Strasse steht im Original, d.h. die Straße war bereits umbenannt.

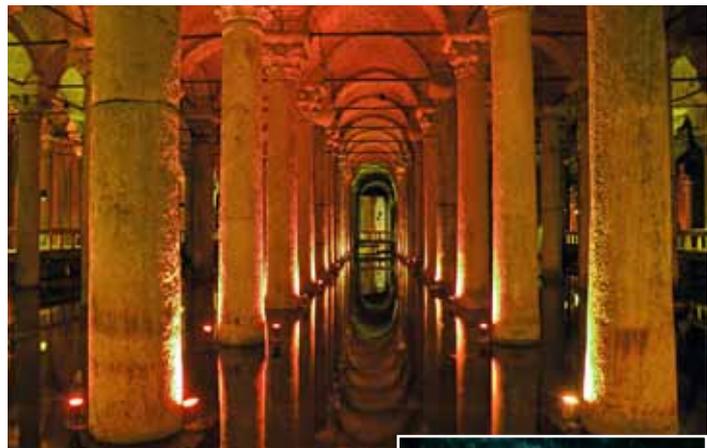
Mein besonderer Dank gilt den oben genannten Personen, Frau Dr. Sylvia Habermann, Walter Bartl, Herrn Fehn, Dr. Hermann Götzl, Georg Steffel, sowie für das Layout Oberst a.D. Peter Baumann.

Showdown mit Franz Liszt

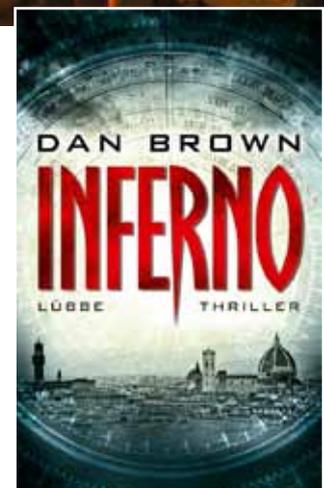
»An diesem Abend spielte das Staatliche Synchronorchester von Istanbul tief unter der Erde eines von Franz Liszts berühmten Werken: die Dante-Symphonie, eine Komposition, die von Dantes Reise in die Hölle inspiriert worden war...« – Und vor der Hölle gilt es die Welt zu bewahren in Dan Browns letztem Verschwörungsthiller: Robert Langdon begibt sich auf die Suche nach einem mit tödlichen Keimen präparierten Behälter und wadet durch das Wasser der berühmten unterirdischen Kaverne, in der sich zeitgleich das zahlreiche Publikum von Liszts Musik und der festlich-mystischen Beleuchtung in Rot verzauern lässt.

Dan Browns Thrillern kann man – trotz höchster Verkaufszahlen – beim besten Willen keinen hohen literarischen Wert nachsagen. Doch das ist es nicht, was sie ärgerlich macht. Dies wird vielmehr durch die trotz »schlechter Schreibe« nicht wegzudiskutierende Spannung erreicht, die den Leser am Ball hält, obwohl man auf jeder Seite aufstöhnen möchte ob der gedrechselten Geschichte. Für den Liszt-Freund allerdings hält dieses 685-Seiten-Opus am Ende ein so hinreißendes Szenario bereit, dass auch Liszt selbst sich darüber zweifellos gefreut hätte: Ein Konzert der Dante-Symphonie in einer mit Säulen und Stuck verzierten unterirdischen Halle, sozusagen am Eingang zur Hölle, in feuriges Licht getaucht und mit atemberaubender Akustik!

»Langdon überkam plötzlich das Gefühl, von einem geisterhaften Schleier umhüllt zu sein, als führe eine unsichtbare Hand aus der Erde und reiße ihm mit ihren langen



Fingern die Haut auf. *Die Musik.* [...] Die in rotes Licht getauchte unterirdische Kaverne hallte vom Klang der »höllischen« Musik wider: das Heulen der Stimmen, die dissonanten Streicher und das tiefe Dröhnen der Pauken, das wie ein Erdbeben durch die Grotte scholl.« – Das könnte einen fast mit Dan Brown versöhnen. Fast! GMF



Dan Brown: **Inferno**, Übers. Axel Merz und Rainer Schumacher, Köln: Bastei Lübbe 2013.

Im Aufnahmesalon Hupfeld

Michael Straeter, Berlin

Über 100 Jahre lang (1892-2009) wurden unter dem Namen »Hupfeld« in Leipzig Klaviere gebaut. Von 1902 bis 1934 waren die Hupfeld Phonola und das Hupfeld Phonoliszt der Ludwig Hupfeld AG ein Inbegriff für technisch und klanglich kunstreiche Selbstspielklaviere, für die nahezu alle großen Pianisten der Zeit Aufnahmen machten und die in den weltweiten Hupfeld-Vertretungen – etwa in Hamburg, Wien, Barcelona, Valparaiso, Buenos Aires, Batavia... – präsentiert und verkauft wurden. Aus dieser glänzenden Epoche der frühen vollmechanischen Hausmusik stellt uns Eszter Fontana großartige Künstlerfotografien aus den Beständen des Leipziger Musikinstrumenten-Museums vor, welches neben den Fotos auch eine Reihe von Hupfeld-Instrumenten und -Musikrollen beherbergt. Der großartige Bildband präsentiert uns große Pianisten und Komponisten dieser Zeit – genannt seien hier nur d'Albert, Busoni, Fauré, Godowsky, Grieg, Humperdinck, Reger, Saint-Saëns – in Fotografien aus den Aufnahme-Salons der Firma Hupfeld. Der interessierte Leser wird darüber hinaus in kenntnisreichen Beiträgen von Caroline Weiss, Martin Elste, Hans-W. Schmitz und Eszter Fontana auch über die Geschichte des Hauses Hupfeld und seiner selbstspielenden Klaviere und Klavier-Vorsetzer unterrichtet. Ein unbedingt lesenswerter Bild- und Leseband aus einer spannenden Epoche zwischen Grünem Hügel, Hausmusik

und Rundfunk. Wer die Instrumente auch einmal hören möchte, für den hat das Wiener Label Phonolamusic Records auch authentische Aufnahmen verschiedener Liszt-Schüler am Originalinstrument aufgezeichnet (vgl. Liszt-Nachrichten 18/2013).



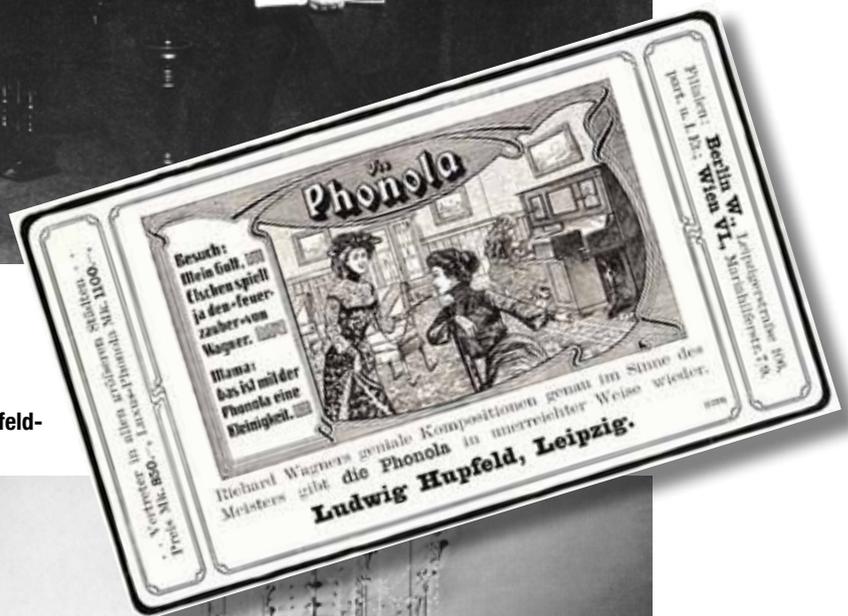
Namhafte Pianisten im Aufnahmesalon Hupfeld, hrsg. von Eszter Fontana. Halle: Stekovics 2000. –144 S, zahlreiche Abbildungen, EUR 29,80. – ISBN: 3-932863-34-8 (Stekovics) ISBN: 3-9804574-4-3 (Verlag des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig)



**Ferruccio Busoni
beim Aufnahme-
spiel für die
Künstlerrollen
(30. Mai 1905)**



Eugen d'Albert beim Aufnahmespiel für die Künstlerrollen (November 1907)



Die Phonolist-Violina im Blauen Saale des Hupfeld-Hauses Leipzig (1910)



Sampling Liszt

Christiane Wiesenfeldt, Weimar

Hätte Franz Liszt gewusst, dass sein umjubeltes Bühnenverfahren, Partikel aus anderen Stücken aus seinem ungeheuren Gedächtnisfundus zu kombinieren und mit dem Mittel der Improvisation zu einem neuen Ganzen zu verschmelzen, irgendwann technisch verfügbar sein würde: Er wäre heute Producer geworden. Das Samplen (sample: engl. für Auswahl, Muster, Beispiel, von lat. exemplum: Abbild), das »Musik machen mit Musik«, ist mittlerweile eine salonfähige Technik, aus existierenden Ton- oder Musikaufnahmen eine neue Komposition zusammenzustellen. Die Menge an präexistentem Material im Verhältnis zum eigenen spielt dabei ebenso wenig eine Rolle wie seine Hörbarkeit: Es geht nicht um das versteckte Zitieren, das heimliche Plagieren, sondern das offene, mitteilsame Arrangieren. Die deutsche Musikproduzentin Marena Selena Avila wehrt sich entsprechend auch gegen eine konservative Kritik am Sampling: »Samples sind ja nichts anderes als das Material um zu Erschaffen. Die Kreativität bleibt mir ja erhalten. Wenn ich eine Kerze anzünden möchte, dann nehme ich doch auch ein Feuerzeug her (obwohl ›ICH‹ das Ding nicht erfunden habe), anstatt meine Hände an 2 Holzstöcken blutig zu reiben.« (geäußert im Rahmen einer Online-Diskussion auf www.delamar.de: »Sprich dich aus: Wie kreativ ist das Musikmachen mit Samples?«)

Musikwissenschaftlich erforscht ist dieser junge Trend in der Unterhaltungsmusik, der seit den 1970er Jahren existiert und seit etwa zehn Jahren zum Selbstverständnis der Musikproduktion geworden ist, nur in Ansätzen. Interessant wäre etwa zu fragen, ob das heute wieder attraktiv gewordene Bedienen aus einem historischen Fundus etwas mit der Hommage-Idee der Frühen Neuzeit zu tun hat, also das bewusste Einschreiben einer Musikergeneration in die Werke ihrer Vorgänger meint, im Sinne eines Gliedes einer Kette (ein historisierender Zweck). Auch wäre möglich, dass mit der Verwendung von Samples eine stupende Repertoire-Kenntnis demonstriert werden soll, indem wie im 19. Jahrhundert – wie auch bei Liszt – Potpourris nicht als Medien für schlichte Gemüter, sondern im Gegenteil als anspruchsvolle Rätsel für Gebildete verstanden wurden (ein elitärer Zweck). Und drittens gäbe es auch die Möglichkeit, da unser historisches Gedächtnis so marode geworden ist, dass es heute dieser Reminiszenzen umso mehr bedarf, um zumindest Klangpartikel der Geschichte lebendig zu halten (ein erinnernder Zweck).

Man kann die Begeisterung für das Sampling aber auch zweckfrei erklären, indem schlicht die technischen Möglichkeiten ausgenutzt werden, über Verfügbares jederzeit zu verfügen. Hinzu tritt ein gewandelter Werkbegriff, der kaum noch von einem Originalitätsstreben, dem Drang nach einem »Urtext« ausgeht, sondern vielmehr modular denkt: Kunst wird weniger im hermetischen Raum behei-

matet und als emphatisch-absolut, denn als kommunikativ und flexibel verstanden. Improvisation, Varianz und das Momentane werden wichtiger. Mit einem solcherart gewandelten Kunstwerkbegriff sinken auch die Hierarchien von Kunst und Nicht-Kunst, brechen die Dämme zwischen E- und U-Musik und fallen die Grenzen der Werke und Genres. Umberto Eco bezeichnete dies bekanntermaßen als »offenes Kunstwerk«. Es ist erstaunlich, wie sehr diese modern anmutende Denkweise doch dem 19. Jahrhundert nahe ist, von dem sie sich angeblich emanzipiert haben soll: Der Reiz des Fragmentarischen und der offenen Form ist uns auch und besonders aus den Kompositionen Liszt vertraut, und die Idee, vieles zu einem großen Ganzen zu verbinden, ist in seinen monumentalen einsätzigen Werken ebenfalls präsent.

Doch zurück zum Sampling: Mit der technischen Verfügbarkeit steigt die Nachweisbarkeit der Bezüge. Was der Eingeweihte, Gebildete früher mühsam »erhören« und aus den hintersten Schubladen des Gedächtnisses hervorholen musste, ist heute via Datenbank abfragbar. Hier gibt es nun auch die Möglichkeit, umgekehrt danach zu fragen, wer denn Liszt sampled. Wie attraktiv ist Liszts Musik für die heutige Musikproduktion, die sich regelmäßig aus dem Fundus der »klassischen« Musik bedient? Welche Stücke werden verwendet und wie? Und welche Genres dominieren, oder ist Liszt gleichsam omnipräsent? Oder vielleicht überhaupt nicht? Und was sagt das aus?

Die zentrale Seite, die diese Recherche heute kostenlos ermöglicht, ist »Who Sampled«, mit dem hübsch wissenschaftlichen Untertitel: »Exploring the DNA of Music« (<http://www.whosampled.com>). Die DNA setzt sich dabei aus drei Kategorien zusammen: Samples, Covers und Remixes. Samples sind Fragmente, Covers Fremd-Arrangements und Remixes Eigen-Arrangements. Die DNA-Codes haben gemeinsam, dass sie variabel beginnen bzw. enden und mit verschiedenen weiteren Samples und Eigenanteilen kombinierbar sind. Bemerkenswert ist, dass der Datenbank kein eigenes Programm zugrunde liegt, sondern dass sämtliche Informationen von Nutzern (also wiederum den Kennern, den Gebildeten) dort eingespeist werden (können). Die Statistik der Benutzung gibt Auskunft, dass momentan (April 2014) immerhin 235.257 Kompositionen von 83.298 Künstlern enthalten sind, eingearbeitet von 10.022 Benutzern. Diese haben bislang 142.169 Samples, 66.225 Covers und 25.354 Remixes definiert; es ist ein work-in-progress, der Trends, nicht aber das Bezugssystem in Gänze abbilden kann. Sämtliche Musik ist zu hören, so dass der Vergleich von »Original« und »Zitat« bzw. »Bearbeitung« sofort ohrenfällig wird (bei manchen aufgrund der deutschen GEMA gesperrten Beispielen kann man mühelos auf youtube ausweichen).



Bei den beiden erstgenannten dominieren die Entnahmen aus populären Stücken wie »Für Elise« (35x), »Mondschein-Sonate« (24 x), 9. Sinfonie (16x), »Pathétique« (6x) oder »Air für die G-Saite« (14x) sowie die Bourree in e-Moll (5x) usw. Dabei ist auffällig, dass bei Bach nur zwei Stücke – Toccata und Fuge sowie das »Air« – fast die Hälfte der Samples ausmachen, während bei Beethoven eine breitere Verteilung auf mehr Werke zu beobachten ist. Mozart bildet das Mittelfeld mit ebenfalls ausgewogenen Samples,

Die »klassische« Musik ist im Portfolio der Sample-Bezüge insgesamt sehr breit vertreten und mag das eine oder andere Unken über den Untergang des Abendlandes verstummen lassen. Vor allem in den letzten sechs bis zehn Jahren ist ein deutlicher Anstieg der Samples zu beobachten, die aus ernster Musik extrahiert werden. Was das aussagt, ist unklar: In jedem Fall haben die »klassischen« Werke längst ihren selbstverständlichen Platz im historischen Sampling-Fundus eingenommen.

Mit insgesamt 47 Bezügen (37 Samples, 10 Covers) führt Johann Sebastian Bachs Toccata und Fuge d-Moll die Liste der Fragmentlieferanten an, gefolgt von 38 Entnahmen (33 Samples, 5 Covers) aus der 5. Sinfonie c-Moll von Ludwig van Beethoven. Bach und Beethoven liegen überhaupt nahezu gleichauf, sodann folgen andere bekannte Namen:

Ludwig van Beethoven: 132 Bezüge
 Johann Sebastian Bach: 122 Bezüge
 Wolfgang Amadé Mozart: 86 Bezüge
 Frédéric Chopin: 70 Bezüge
 Franz Schubert: 25 Bezüge
 Richard Wagner: 24 Bezüge
 Georg Friedrich Händel: 21 Bezüge
 Felix Mendelssohn: 21 Bezüge
 Johannes Brahms: 16 Bezüge
 Franz Liszt: 7 Bezüge
 Joseph Haydn: 4 Bezüge
 Robert Schumann: 3 Bezüge

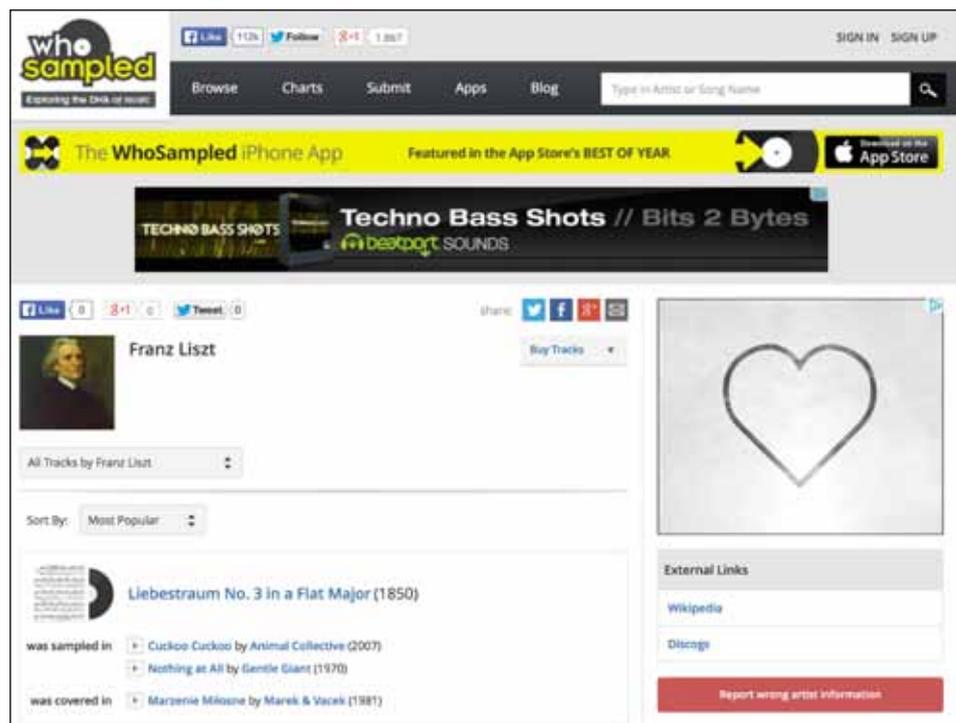
darunter »Eine kleine Nachtmusik« (14x), »Rondo alla turca« (12x), Sinfonie Nr. 40 (11x) und »Lacrimosa« aus dem Requiem (9x); es folgt Chopin mit der 2. Klaviersonate (21x) oder dem e-Moll-Prélude (15x). Eine weitere Gruppe bilden Schubert, Wagner, Händel, Mendelssohn und Brahms, wobei Schuberts hohe Zahl (25x) im Wesentlichen die 16 Bezüge auf das »Ave Maria« beinhalten, wovon allein 15 Covers sind. Liszt, Haydn und Schumann bilden das Schlusslicht der bekannte(re)n Komponisten. Bei Schumann stammen die vier Samples aus vier verschiedenen Kompositionen, und bei Händel beziehen sich drei der vier auf das »Lied der Deutschen«.

Bei Franz Liszt sind nun drei Vorlagen auszumachen, aus denen Samples entnommen wurden: der »Liebestraum« As-Dur Nr. 3, die 2. Ungarische Rhapsodie und »Les Préludes«. Das ist sicherlich kaum spektakulär – wie bei den anderen Komponisten wird hier zunächst die Sahne des Kanons abgeschöpft. Trotz der vergleichsweise wenigen Bezüge (in unseren Top 12 besetzt Liszt den drittletzten Platz) ist aber bemerkenswert, dass die Bandbreite der Zielgenres und der Formate ebenso groß ist wie bei den vielzitierten Komponisten. Das zeigt sich schon beim »Liebestraum«, der zum ersten Mal 1970 von der Rock-Band »Gentle Giant« im 9-minütigen »Nothing at all« verwendet wird. Dort wird die berühmte Liszt'sche Eingangsmelodie in Minute 5:48 einem metrisch abweichenden Schlagzeugsolo als Störfaktor gegenübergestellt; kaum 30 Sekunden später (6:28) setzt die E-Gitarre ein und verdrängt das Klavier völlig, bevor sämtliche In-

strumente in einem wild gesteigerten Improvisationspart zum Schluss finden. Die sanfte Melodie Liszts tritt hier als inszenierter Fremdkörper auf: Sie dient nicht als Fundament eines Stückes, sondern als bewusst eingesetzte Kontrastfolie.

Während zwei weitere Bezugnahmen auf den »Liebestraum« Covers sind (der von Rick Wakeman and Roger Daltrey verantwortete Soundtrack zum Film LISZTOMANIA von 1975 und eine polnische Klassikpop-Variante von Marek & Vacek Marzenie Miłosne von 1981 mit unterlegtem Streichersound), hat die Produzenten-Formation »Animal Collective Cuckoo Cuckoo« in »Strawberry Jam« von 2007 eine experimentelle Collage der charakteristischen Eingangsmelodie erstellt (ab 0:57). Im Gegensatz zum obigen Beispiel wird die Melodie hier Träger des Stückes, aus ihr geht ab 1:48 eine Gesangsstimme hervor, und sie bleibt auch im vollstimmigen Bandensatz bis zum Schluss der Ruhepol der Komposition und drückt ihr einen markanten Stempel auf.

Die 2. Ungarische Rhapsodie wird – abgesehen von dem sehenswerten Disney-Cover der Ente Duffy Duck (Mel Blanc: Daffy Duck's Rhapsody, Capitol 1953: <https://www.youtube.com/watch?v=qxjU8JJEuSM>) – nur einmal gesampled, und zwar in ähnlicher Form wie der »Liebestraum«: Der Gospelsänger Tye Tribbett verwendet den virtuosen Schlusspart der Rhapsodie in seinem Stück »I Made It Through« von 2008 im letzten Abschnitt zu einem Schlagzeugsolo (ab 6:18), um eine Schlusssteigerung herbeizuführen. Dies wird aber nicht gegen das Sample erreicht, sondern mit ihm: Getragen von Liszts virtuosem Gestus vervielfacht sich die Wirkung des neuen Stückes. Die langsame Einleitung von »Les Préludes« ist sodann Fundament des im Jahre 2000 veröffentlichten Hiphop & RNB-Stückes »View From Masada« der Formation »Killah Priest«: Durchweg wird die sanfte Streicherkantilene dem Sprechgesang unterlegt, so dass stilistisch beinahe eine Art Street-Ballade entsteht. Hier wirkt das Sample nicht als Kontrastmittel oder Momentaufnahme, sondern als Basis und Ideengeber eines neuen



Stücks.

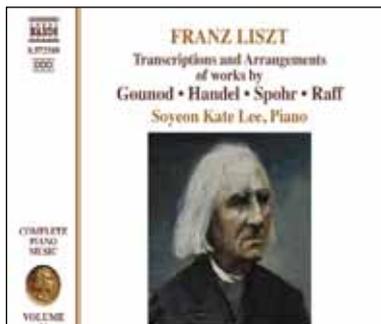
Dass Liszt vergleichsweise selten gesampled wird, liegt also kaum an einer mangelnden Eignung seiner Musik als daran, dass seine Musik im Kanon nicht weit genug oben, etwa auf der Stufe Beethovens steht. Man bedenke, dass Komponisten wie Anton Bruckner oder Max Reger (bislang) überhaupt nicht auf »Who sampled« vertreten sind, und selbst der prominente Gustav Mahler wird nur ein einziges Mal verzeichnet (wobei hier auch die mangelnde Plastizität von Einzelmotiven, die zum Sampling wichtig sind, eine Rolle spielen mag). Auch Arnold Schönberg ist nur mit einem Treffer vertreten, sämtliche moderne Komponisten fehlen (noch). Letztlich spiegelt die Statistik des Samplings mit »klassischen« Vorlagen bei aller Offenheit und Hierarchiefreiheit doch nichts anderes wider als die ausgetretenen, tradierten Pfade des Konzertkanons der immer gleichen »Meisterkomponisten« und »Meisterwerke«. Oder positiv gewendet: Die »offenen Kunstwerke« der heutigen Musikproduktion haben noch lange nicht jene Offenheit erreicht, die den Namen verdiente. Hier lohnte sich sicherlich der eine oder andere retrospektive Blick ins 19. Jahrhundert.

Liszt auf Tonträgern

Michael Straeter, Berlin

Die nennen wir's ruhig Flut von Liszt-Einspielungen, welche zum Bizentenar 2011 auf den interessierten Hörer herabrauschte, ist in den Folgejahren – wie zu erwarten – stark abgeebbt. Konnte von ausgesprochenen Flurschäden schon damals nicht wirklich die Rede sein, so kann man inzwischen sogar eine gewisse Dürre an Neueinspielungen bedauern – von der Wiederentdeckung selten gespielter Werke zu schweigen, welche der Lisztomane in der Folge der zahlreichen lobenswerten Aufführungen des Jubeljahrs schon voreilig erwartet haben mochte.

In den alten und neuen Medien ist Franz Liszt als Komponist inzwischen aber so nachhaltig etabliert, dass der unbekanntere, verkannte, unterschätzte, prophetische Liszt ein fast schon so populärer Topos ist wie der vom Piano-Superstar des 19. Jahrhunderts, dessen Erweckung durch Paganini noch heute volle Wirkung zu entfalten vermag (nämlich auf einen Lang Lang kraft »Tom und Jerry«). Und dann waren da inzwischen ja auch noch ein Wagner- und ein Verdi-Jahr... Schauen wir unter diesen Auspizien mal in die Plattenkisten der letzten beiden Jahre.



Franz Liszt – Transcriptions and Arrangements (Klavier [Steinway]). Naxos 8.572589, Complete Piano Music, Vol. 38. [2013] (www.naxos.de)

Das Label Naxos unternimmt es in der Nachfolge Hyperions und Leslie Howards seit Jahren, Liszts gesamtes Klavierwerk einzuspielen, bloß aber in loser Folge und mit

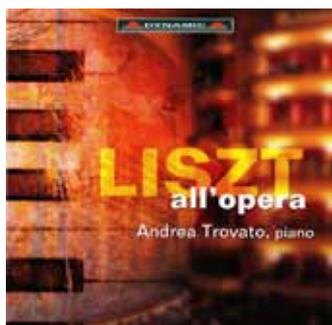
teils sehr unterschiedlich qualifizierten Interpreten. Als Volume 38 der Reihe präsentiert uns Soyeon Kate Lee eher selten gespielte Transkriptionen von Raff (S421), Gounod (S407-409, S491) und Spohr (S571), die den Lisztkenner erfreuen dürften; zumal die Interpretationen transparent und farbig, aber stets beherrscht sind und die virtuose Seite der Opernvorlagen nicht überbetonen. Die bekannte Almira-Transkription nach Händel S181 weist schon viele große Interpreten auf, vor denen Lee sich aber keineswegs verstecken muss; gleiches gilt für Gounods Faust-Walzer S407, dem sie durchaus eigene Aspekte abgewinnt.



Liszt At The Opera. Louis Lortie (Klavier [Fazioli]). Chandos CHAN 10793 [2013] (www.chandos.net).

Die Konjunktur der Transkriptionen belebt jüngst auch Louis Lortie, von dem wir an dieser Stelle bereits die Liszt-Einspielungen für Klavier und Orchester vorgestellt haben (LN 10/2007) und der Weimarer und Bayreuther Lisztfans auch durch seine begeisternden Konzerte 2011 im

Gedächtnis geblieben ist. Auch er hat Gounods Faust-Walzer S407 im Programm, schnell wird aber deutlich, dass wir es hier mit einem anderen Kaliber (nicht nur einem anderen Ansatz) zu tun haben. Lortie zeigt uns den wahren Wert der Lisztschen Klaviertranskriptionen und -paraphrasen vor aller Orchester- und Bühnenschwerfälligkeit: Das feine, hypernervöse, feingliedrige, koboldhafte und ironische, dabei stets ungeheuer luzide und beherrschte, dann aber auch heftig zupackende, explodierende und glänzende Spiel ist absolut meisterhaft. Der Opernkenner zumal erfährt viel Neues in diesen Konzerten, deren Wirkung auf die Zeitgenossen Liszts ungeheuer gewesen sein muss. Bei Lortie verfehlen sie auch auf uns ihre Wirkung nicht. Benommen hofft man am Ende auf eine Fortsetzung.



Liszt all'opera. Andrea Trovato (Klavier [Kawai Concert Grand]). Dynamic CDS 7682 [2013] (www.dynamic.it)

Wie 2011 das Jahr Liszts, so war 2013 das Jahr Wagners und/oder Verdis. Wie gut, dass einige Pianisten dies zum Anlass genommen haben, Liszt

als sozusagen neutralen Vermittler zwischen Wagner und Verdi auftreten zu lassen. So auch der toskanische Pianist und Organist Andrea Trovato, der vier Verdi-Transkriptionen (aus Trovatore S433, Rigoletto S434, I Lombardi S431, Aida S436) in je zwei Donizetti- (S397-8) und Wagner-Transkriptionen (S443, S 447) sozusagen einrahmt. Trovato versteht es meisterlich, die Opernmaschinerie des 19. Jahrhunderts vor uns entstehen zu lassen. Seine Einspielung wirkt orchestraler, getragener, kantabler und im besten Sinne pathetischer, in großen Linien und mit großer Souveränität vorgetragen.



Trascrizioni e parafrasi dalle opere di Verdi – Edizione Integrale. Giulio De Luca (Klavier [Steinway Grand Centennial, 1878]). Tactus TC 811202 [2013] (www.tactus.it)

Unter dem klingenden und vielversprechenden Titel dieser CD befasst sich Trovatos Landsmann Giulio De Luca ausschließlich mit Liszts Verdi-Transkriptionen und -Paraphrasen. Acht Titel versammelt De Luca in dieser Edizione Integrale, darunter auch die großartige und viel zu selten gespielten

Reminiscences de Boccanegra S438 (nach Verdis Oper »Simon Boccanegra, 1857/1881) sowie das Agnus Dei aus der Messa di Requiem S437 die allein die Anschaffung schon lohnen; hinzu kommt noch der historische Steinway von 1878, den De Luca in gutem Zustand präsentiert und nicht überfordert. Auch De Lucas Darstellung selbst ist nie forciert, klar in der Anlage, moderat in den Tempi und dabei von großer Wärme, Gesanglichkeit und tiefem Verständnis für den besonderen Charakter der Opernbearbeitungen getragen. Für jeden Liszt- und Verdi-Fan und Freund historischer Klaviere eine (auch klangtechnisch) wundervolle und in der Konstellation sozusagen doppelt authentische Aufnahme, die überdies noch mit einem klugen Beiheft versehen ist.



Liszt Transcriptions [Saint-Saëns, Paganini, Schubert, Wagner]. Niu Niu (Klavier [Steinway]). Warner Classics 50999 7 25332 2 2 [2012] (www.warnerclassics.com)

Weiter geht's in der Reihe der Transkriptionen; der Protagonist diesmal ein echtes Wunderkind, mit großen Mentoren (Paul Badura-Skoda, Leslie Howard, der auch das Begleitheft schrieb, und anderen) und mit großem Gefolge. Niu Niu (bürgerlich Zhang Shengliang, zur Zeit der Aufnahme 15 Jahre alt) leistet hier schier Unglaubliches. Saint-Saëns' Danse macabre S555 wird von sechs Schubert-Liedbearbeitungen gefolgt (S561-4,-7, S565, S558.9, -4), drei der sechs

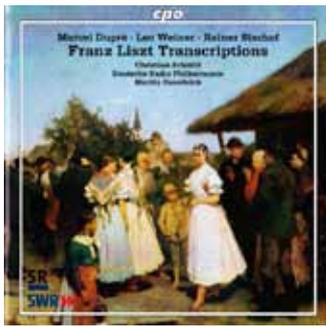
Paganini-Etüden S141 gehen dann drei Wagner-Transkriptionen voraus (S447, S440, S380) und zum Schluss und als ob das nicht genug wäre, folgen noch die Liebesträume Nr. 3 S541-3 und Liszts Konzertschlachtross im Grand Galop chromatique S219. Der schier unerschöpflichen technischen Fähigkeiten des jungen chinesischen Virtuosen tun wir hier weiter keine Erwähnung; viel mehr verwundern muss die große Musikalität, die da unter der Obhut namhafter Mentoren heranreift. Niu Niu präsentiert seinen Liszt bereits in der strahlenden Manier der großen Klavierdompteure des 20. Jahrhunderts, jedes Stück ist überaus sorgfältig erarbeitet und proportioniert; und wenn Isolde auf Liszts perfekt intoniertem Flügel Wagners Liebestod stirbt, klingt alles wie in einer der ganz großen Klavierarenen dieser Welt, und doch... Wir empfehlen diesen heute 17jährigen jungen Mann jedenfalls allerwärmstens der unbedingten Aufmerksamkeit des Publikums.



Bénédiction de Dieu – Liszt. Vladimir Feltsman (Klavier [Steinway ?]). Nimbus Alliance NI 6212 (www.wyastone.co.uk) [2013]

Favorins 1952 geborener Landsmann Vladimir Feltsman blickt bereits auf eine ansehnliche Diskographie zurück, die eine Vielzahl von Einspielungen russischer Komponisten, daneben Chopin, vor allem aber Bach umfasst. Dies ist seine erste ganz Liszt gewidmete CD, die, wie schon der CD-Titel unterstreicht, die Bénédiction de Dieu dans la solitude in

ihr Zentrum stellt. Alle sechs Consolations bilden einen weiteren Schwerpunkt. Überhaupt hat das Programm dieser CD einen nachdenklichen, elegischen, ja altersresignativen Charakter (Liebesträume Nr. 3 S541,3, Ballade Nr. 2 S171, Consolations 1-6 S172, Bénédiction de Dieu dans la solitude S173,3, Berceuse S174, Elegie I S196/195a, La lugubre gondola II; En rêve, nocturne S207). Feltsman spürt diesen Stimmungen in allen Facetten rückschauender Welt- und Lebenserfahrung nach und prägt jedem Stück eine unverwechselbare (naturgemäß kaum heiter-seichte) Sichtweise und Einsicht auf. Über diese kann man streiten – kaum jedoch darüber, wie viel empathisches Verständnis für Liszts Musik Vladimir Feltsman besitzt und wie viel meisterliches Können des Ausdrucks in dieser geradezu bekenntnishaften Aufnahme steckt.



Franz Liszt Transcriptions [Transkriptionen von Marcel Dupré, Leo Weiner, Rainer Bischof]. **Christan Schmitt** (Orgel), Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, Martin Haselböck (Dirigent). cpo 777 472 2

(www.cpo.de) [2013]

Und noch einmal Transkriptionen. Diesmal aber Transkriptionen über Lisztsche Werke, nämlich Orgelwerke: Die Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam S259 aus Meyerbeers Oper Der Prophet in einer Fassung für Orgel und Orchester des großen französischen Organisten und Komponisten Marcel Dupré (1886-1971), Die Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen-Variationen S673 transkribiert für Orchester von Leó Weiner (1885-1960), dem Komponisten und Lehrer u.a. von Antal Dorati, Geza Anda und Georg Solti sowie schließlich eine Orchesterfassung von Præludium und Fuge über den Namen B-A-C-H S260 des österreichischen Komponisten, Musiktheoretikers und

Musikmanagers Rainer Bischof (* 1947). Liszts eigene Transkription seiner Symphonischen Dichtung für Orchester Orpheus S98 für die Orgel wird interpretiert vom Konzertorganisten Christian Schmitt. Die Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern leitet Martin Haselböck, jedem Lisztfreund sicher ein Begriff nicht nur durch seine jüngste Großtat, die Einspielung aller Lisztschen Orchesterwerke auf historischen Instrumenten (»The Sound of Weimar«, Vol. 1-5), sondern ebenso als Interpret sämtlicher Orgelwerke Franz Liszts. Alle Voraussetzungen (wozu auch die Schuke-Orgel der Philharmonie Luxembourg mit ihrem besonderen deutsch-französischen Charakter zu zählen ist) für ein besonderes Hörerlebnis sind also gegeben – und in der Tat erweist sich diese Einspielung als wahres Kleinod und Schatz des Repertoires, für den man den Schöpfern wie den Interpreten unbedingt dankbar sein muss. Liszt, der so vielen Komponisten Anregung und Unterstützung in vielfältiger Weise hat zuteilwerden lassen, auch musikalisch so geehrt zu sehen, macht Spaß – besonders, wenn das wie hier auf einem hohen Niveau geschieht. Überhaupt wünscht man sich am Ende dieser guten Stunde vielmehr über die kompositorische Rezeption Liszts zu wissen und zu hören.



Valentina Lisitsa plays Liszt. Valentina Lisitsa (Klavier [Bösendorfer Imperial]). Decca 478 5352 (www.deccaclassics.com) [2013]

Ob Liszt sich wohl zu Valentina Lisitsa bekannt hätte? Man weiß es nicht. Der oft als erster Youtube-Star der Klassik gehandelten ukrainischen Pianistin fehlt es jedenfalls nicht an Selbstbewusstsein, wenn sie die Wirkung ihrer pianistischen Youtube-Videos im Internet mit Liszts Transkriptionen und Paraphrasen zur Verbreitung von seiner Ansicht nach zu Unrecht verkannter Musik vergleicht. Aber vielleicht hat sie ja Recht. Lisitsa präsentiert Transkriptionen von fünf Schubert Liedern (Ellens Gesang S558,12, Gute Nacht S561,1, Des Mädchens Klage S563,2, Erlkönig S558,4, Der Müller und der

Bach S565,2), die Transkription aus Verdis Aida S436, das selten gespielte und äußerst schwierige Rondeau fantastique sur un thème espagnol (El contrabandista) S252, Liszts Ballade Nr. 2 S171 sowie abschließend seine Ungarische Rhapsodie Nr. 12 S244. Ein buntes, etwas willkürlich erscheinendes, jedenfalls überaus virtuosos Programm, das Lisitsa nichtsdestoweniger so frisch, so souverän und so meisterhaft gestaltet, dass man sich wirklich fragt, warum die 1973 Geborene erst über 60 Mio. Youtube-Klicks vorweisen musste, bevor sich ihr die großen Konzertpodien in aller Welt öffneten. Es stünden die »Chancen hoch, dass ihn [Liszt] Valentina Lisitsas mutige Persönlichkeit begeistert haben würde«, wenn er z. B. ihre Interpretation des El contrabandista (oder der 12. Ungarischen Rhapsodie!) hätte hören können, heißt es im Begleitheft. Auch das weiß man nicht. Aber dass sie über eine »stählerne Technik und umfassende Künstlerschaft« (ebd.) verfügt, das zumindest weiß man, wenn man diese Einspielung gehört hat.

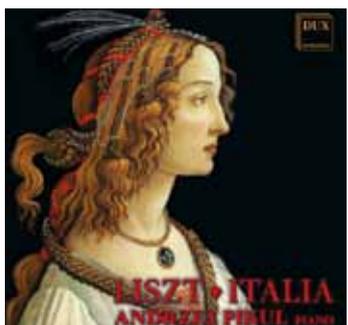


Franz Liszt – Harmonies Poétiques et Religieuses. Yuri Favorin (Klavier [Steinway]). MUSO mu-006 (www.muso.mu). [2013]

Alle zehn Stücke dieses zwischen

1840 und 1853 in zwei Fassungen erschienenen Zyklus (S173) spielt der junge Moskauer Pianist Yury Favorin – und das ist lobenswert; werden doch häufig Titel wie die *Funérailles* (Nr. 7) oder die *Bénédiction de Dieu dans la Solitude* (Nr. 3) ihres Zusammenhangs gewissermaßen entkleidet. So aber, als Zyklus mit einer fast zwanzigjährigen Entstehungsgeschichte vom jungen, reisenden Virtuosen zum niedergelassenen Weimarer

Kapellmeister, erweist sich Liszts spirituelle und religiöse Suche als zentrales biografisches Moment, das mit seinen späten Werken in enger Verbindung steht – so jedenfalls sieht es der belgische Musikwissenschaftler Michel Stockhem in seinem Begleittext. Der heute 28jährige Favorin, der seine Ausbildung unüberhörbar in Russland erhielt, scheint die Idealbesetzung für Liszts Zyklus zu sein. Favorin begibt sich gleichsam selbst auf die Suche, mit einer berührenden Innerlichkeit einerseits und einer ekstatischen Aufnahmebereitschaft andererseits, so dass das oft missbrauchte Wort von der Authentizität hier wirklich einmal am Platze scheint; über den Werken liegt eine jugendliche Naivität, die den Hörer ein- und auf die Suche mitnimmt. Souverän befreit von allen vordergründigen Effekten, ist Favorins Talent und Können dabei immer wieder für überraschende Einsichten gut. So ist seine erste Solo-CD eine nachdrückliche Empfehlung wert.

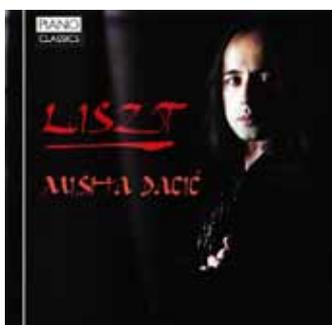


Liszt • Italia. Andrzej Pikul (Klavier [Steinway]). Dux Recording Producers. [2014] (www.dux.pl)

Das vollständig durchlaufene *Deuxième année de pèlerinage: Italie* S161 sowie

die beiden Franziskus-Legenden S175 stehen auf dem Programm des polnischen Pianisten Andrzej Pikul, zu dessen Lehrern Paul Badura-Skoda und Tomas Vasary gehörten, und der längst selbst ein gefragter Lehrer und Juror ist. Pikul interpretiert die durch Italiens Land-

schaft und Kunst angeregten Werke Liszts plastisch und transparent, mit großer Klarheit und unter Vermeidung aller Exaltation; er vertraut auf den ohnehin starken romantisch-programmatischen Charakter des Zyklus, und das zu Recht. Unter Pikuls Reiseführerschaft werden uns eher Aussichten und Einsichten eröffnet als emotionale Badekuren zugemutet. Pikuls Diktion ändert sich allerdings bei den beiden Franziskus-Legenden, den leider so selten gespielten, grundlegend. Ihren wunderbaren und mittelalterlich-legendenhaften Charakter trifft Pikul mit einer meditativen, stellenweise überirdisch-verzückten Interpretation von heiligmäßigem Pathos. Eine schöne und sehr empfehlenswerte Aufnahme.



Liszt. Misha Dacić (Klavier [Steinway]). Piano Classics PCL0048 (www.piano-classics.com) [2012]

Dem als Begleiter der Violin-Legende Ida Haendel bekannt gewordenen jungen ser-

bischen Pianisten Misha Dacić scheint Liszts Klaviermusik Herzenssache zu sein. Mit großem emotionalen Engagement geht er auf seiner »Liszt« betitelten CD die Werke des Meisters an und hat eine mitreißende, (übrigens auch aufnahmetechnisch) außergewöhnliche Ein-

spielung vorgelegt, die gleich vier »Großwerke« enthält: Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H S260, das Große Konzertsolo S176, die Dante-Sonate (S161,7) und die Ungarische Rhapsodie Nr. 9 S244,9. Das weitere Programm bilden die *Cloches de Geneve* aus dem 1. *Année de pèlerinage* S160,9, die *Glanes de Woronince* S249 und *La lugubre gondola I* S200. Alle Werke interpretiert Dacić mit jugendlichem Elan und großem Gestus, jedoch nie übertrieben. Auch in den ungestümsten Passagen hat man nie das Gefühl, Dacić am Rande seiner jungen Kräfte zu erleben. Dafür verzeiht man ihm gern manche Eigenwilligkeit der Auslegung, die man dem schwankenden erzieherischen Vorbild Liszts selbst zugutehalten mag.

»The Comparative Collection« – <https://itunes.apple.com/de/store>

»1. Nimm die größten [musikalischen] Meisterwerke aller Zeiten. (Die berühmten. Und die es sein sollten.) 2 Nimm die größten künstlerischen Darbietungen des 20. Jahrhunderts. (Ausgezeichnet durch Preise der internationalen Kritik.) 3. Nimm die technisch besten Aufnahmen. (Verbessert durch neueste 24Bit-Technik.) 4. Biete zum niedrigsten möglichen Preis an.« – »Und lass immer mindestens zwei Interpretationen eines Werks gegeneinander antreten«, muss man zum vollen Verständnis der Geschäftsidee ergänzen: Dann hat man das Konzept der »Comparative Collection« von Éric Lipmann. Dabei ist 2014 auch für den Liszt-Fan etwas herausgekommen: Nämlich eine ganze Reihe mehr oder minder historischer Einspielungen, die man vergleichend anhören kann, beispielsweise die h-moll-Sonaten S178 von »Gilels vs. Richter« und »Berman vs. Levy«, oder auch verschiedene gegeneinander antretende Ungarische Rhapsodien und Symphonische Dichtungen. Leider sind die in die-

ser Reihe präsentierten Einspielungen bisher ausschließlich via Internet für registrierte iTunes-Kunden käuflich zu erwerben. Wer keinen Zugang zu dieser Quelle hat (oder haben möchte), muss sich die Aufnahmen, die fast alle auch anderswo erhältlich sind oder waren, auf anderen Wegen beschaffen – was in den meisten Fällen jedoch teurer sein dürfte. Die elektronisch bereitgestellten Begleithefte enthalten leider nur spärlichste Informationen zu den Künstlern und den Aufnahmen (in die man aber wenigstens einmal hineinhören kann). Stöbern lohnt sich dennoch – übrigens auch bei anderen Komponisten –, und sei es nur, um Unbekanntes zu entdecken.



LISZT-DENKMAL AM LISZT FERENC TÉR IN BUDAPEST
– EINGEWEIFT ZU SEINEM 100. GEBURTSTAG 2011

»vie bifurquée« – Von Weimar nach Budapest

Besuch der Deutschen Liszt-Gesellschaft in Liszts Winter- und Frühlingsdomizil der späten Jahre
GMF

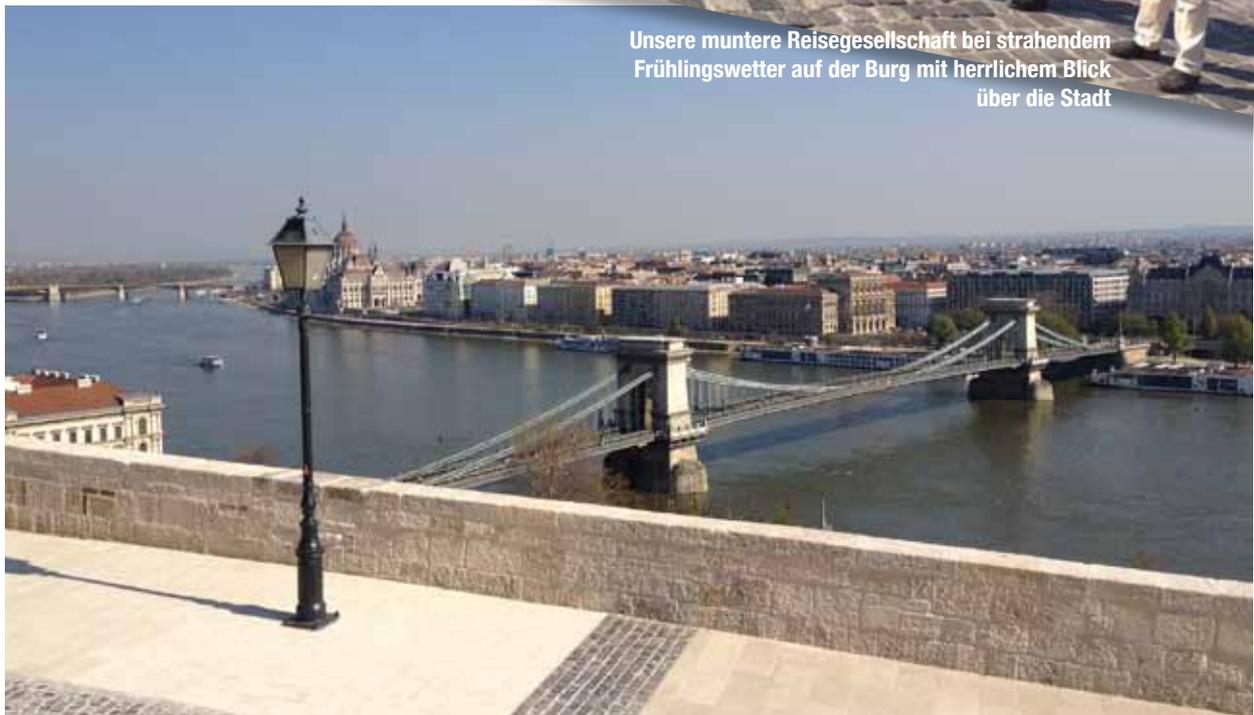
Von Samstag, 29. März bis Mittwoch, 2. April dieses Jahres besuchte die Deutsche Liszt-Gesellschaft Budapest – auf den Spuren ihres Namensgebers. Diese kleine Reise-reminiszenz mit einem Dank zu beginnen, ist nicht nur ein Muss sondern eine große Freude: Ganz herzlichen Dank an Carl Urbainsky, der diese Reise geplant hat und auch während der ganzen Zeit als ebenso kundiger wie geduldiger Reiseführer die kleine Gruppe – angereist aus Aachen, Augsburg, Bayreuth, Köln, Weimar und Wiesbaden – durch die ungarische Hauptstadt dirigierte.

In den letzten Jahren seines Lebens verbrachte Liszt jeweils einige Monate des Jahres in Rom, Budapest und Weimar, ein Lebensabend als »Vie Trifurquée«. Die vermeintliche ungarische Heimat diente ihm insbesondere als Winter- und Frühlingsdomizil, wo er Freunde traf und Unterricht gab. Seine Wohnung in der Vörösmarty u. 35 ist heute das Liszt Ferenc Memorial Museum. Dort empfing uns Mária Eckhardt und führte uns anschließend auch durch die komplett renovierte Liszt Akademie nicht weit entfernt. Auch dafür ein herzliches Dankeschön!

Weitere Programmpunkte waren Fischer-Bastei und Mathiaskirche; das Parlament; die Staatsoper; die Markthallen und das neue Kulturzentrum mit Konzerthalle und Museum. Drei Tage vollgepackt mit hochinteressanten Wanderungen und Besichtigungen bei allerschönstem Wetter in einer der faszinierendsten Hauptstädte Europas!



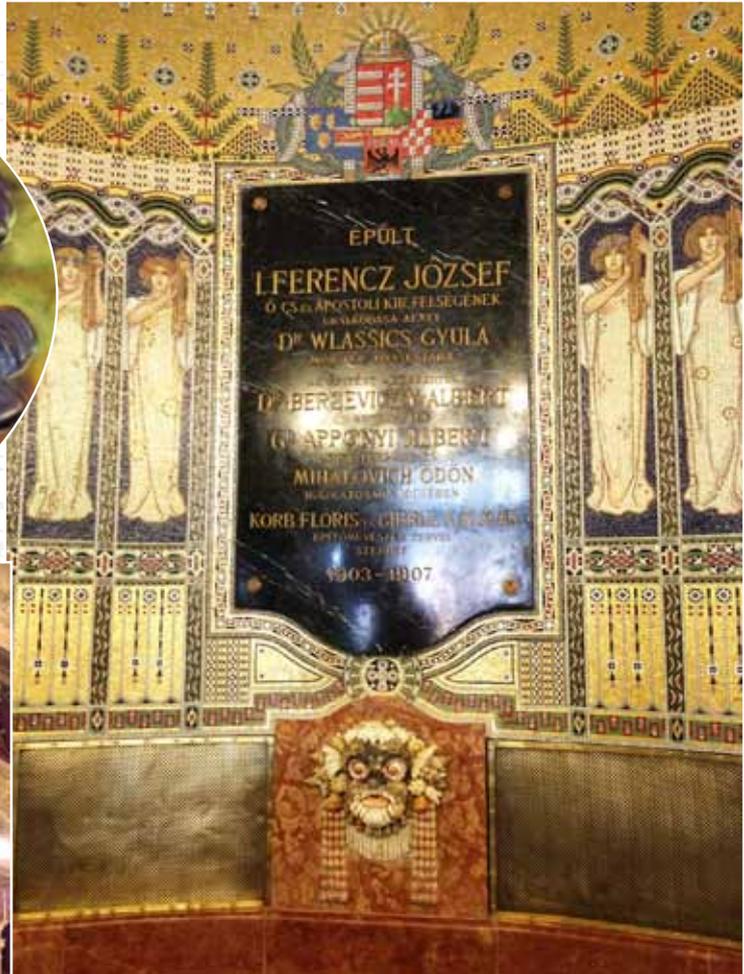
Unsere muntere Reisegesellschaft bei strahlendem Frühlingswetter auf der Burg mit herrlichem Blick über die Stadt





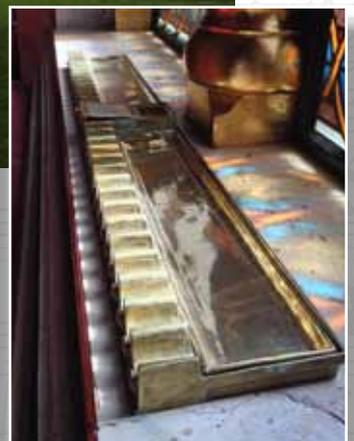
Zum Kaffee bei Mária Eckhardt im Liszt Ferenc Museum





Klassizismus und Jugendstil vom Feinsten, renoviert und in strahlendem Glanz, der den Betrachter vollkommen vergessen lässt, dass diese Epoche eigentlich bereits über 100 Jahre zurück liegt. Hier, in der Musik-Akademie (oben) und der Oper (unten) wird sehr deutlich, mit welcher Wertschätzung man der Kunst im 19. Jahrhundert begegnete: »Musentempel«, die nicht in musealer Starre abschrecken, sondern voll musikalischen Lebens zu Genuss und freudvollem Entdecken einladen.





Das Parlament besticht ebenfalls durch großartige neo-gotische Architektur und Dekoration – von den verspielten Säulen bis zu den Zigarrenhaltern auf den Fensterbänken in den Gängen.



Erschöpft – aber sehr glücklich und zufrieden nach drei großartigen Tagen in Budapest.

Bildnachweise

- U1: Gabriele M. Fischer, Liszt-Büsten aus der Sammlung Dieter Muck, Augsburg.
S. 3: wikimedia.commons.
S. 4: wikimedia.commons.
S. 5: wikimedia.commons.
S. 7, 8, 9: Chantal Cüppers, Grefrath.
S. 11: wikimedia.commons.
S. 13: wikimedia-commons: unknown, after a photo-graph by Louis Held – Rupert Hughes: The Love Affairs of the Great Musicians, Vol 2. L.C. Page & Co., Boston 1903.
S. 16: GSA 59/73,13 Seite 1 und 4.
S. 17: GSA 59/73,13 Seite 2 und 3.
S. 18, linke Spalte: Franz Liszt, Brief vom 8. März 1886 an Dominik Klier, Privatbesitz. Foto: Alain Gehring.
S. 18, rechte Spalte: Alois Janetschek, Zertifikat vom 26. August 1886 für Rudolf Bunge, Privatbesitz. Foto: Alain Gehring.
S. 19, rechte Spalte: Alois Janetschek, Kuvert (Vorderseite), Privatbesitz. Foto: Alain Gehring.
S. 19, unten: Gabriele M. Fischer.
S. 20, 21: Walter Müller, Fehraltorf.
S. 22: Nancy Mérienne, Portrait Franz Liszt, 1836. Genf, Conservatoire de Musique de Genève, © Lebrecht Music & Art.
S. 23: Henri Lehmann, Portrait Franz Liszt, 1839. Paris, Musée Carnavalet.
S. 24, beide: Detailaufnahme des Lehmann-Gemäldes (Abb. 2), © Parisienne de Photographie.
S. 25: Antoine Bovy oder David d'Angers, Bronzeabguss der Hand Marie d'Agoult. Bayreuth, Nationalarchiv der Richard Wagner-Stiftung.
S. 26, beide: Rosenkranz Franz Liszts (mit Detail des Totenkopfs). Budapest, Liszt Ferenc Emlékmúzeum.
S. 27: Vanitasring, Herstellung Herr Arne Peters, Galerie Gesamtmetall, 60313 Frankfurt, © Adorján Kovács.
S. 28: Foto nach einem Gemälde, Fürst Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst (2011).
S. 29, 30, 31: Klassik Stiftung Weimar.
S. 32-35: Klaus Leimenstoll, Rinteln.
S. 36 oben: wikimedia.commons.
S. 36 unten: Buchtitel, Bastei Lübbe, Köln.
S. 37-38: Namhafte Pianisten im Aufnahmesalon Hupfeld, hrsg. von Eszter Fontana. Halle: Stekovics 2000.
S. 40: privat; Fotomontage: Mathias Brösicke, Weimar.
S. 42: Screenshot www.whosampled.com (Suchabfrage Liszt).
S. 46-50: Gabriele M. Fischer, Köln.

Herzlichen Dank!

Wir danken sehr herzlich allen Autoren und Kollegen, die an dieser Ausgabe mitgewirkt haben!

Impressum

Herausgeber

Deutsche Liszt-Gesellschaft (Sitz Weimar)
Geschäftsstelle: Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
Platz der Demokratie 2/3, 99423 Weimar
E-Mail: buero@deutsche-liszt-gesellschaft.de
Internet: <http://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de>
Bankverbindung: Sparkasse Mittelthüringen, BLZ 82051000,
Konto 600 0349 25 – IBAN DE61 8205 1000 0600 0349 25 – BIC
HELADEF1WEM. – Bei allen Zahlungen bitte unbedingt den
Verwendungszweck angeben!

Redaktionsanschrift

Redaktion »Liszt-Nachrichten«
Fustenburgstraße 3, 50935 Köln
Telefon: 0221-943392-81, Fax 0221-943392-82
E-Mail: redaktion@liszt-nachrichten.de
Internet: <http://www.liszt-nachrichten.de>

Redaktion

Gabriele M. Fischer (v.i.S.d.P.), Köln (GMF). Wolfram Huschke,
Weimar (WH). Evelyn Liepsch, Weimar (EL). Dieter Muck,
Stadtbergen (DM).

Mitarbeiter dieser Ausgabe

Chantal Cüppers, Grefrath. Christine Herzog, Weimar. Alain
Gehring, Köln. Walter Müller, Fehraltorf. Adorján Kovács,
Frankfurt. Irina Lucke-Kaminiaz, Weimar. Klaus Leimenstoll,
Rinteln. Michael Straeter, Berlin. Christiane Wiesenfeldt,
Weimar.

Bezug

Die »Liszt-Nachrichten« erscheinen einmal jährlich. Sie werden
an die Mitglieder der Deutschen Liszt-Gesellschaft per Post
versandt. Auf Wunsch ist nach Mitteilung an die Redaktion
der Bezug der aktuellen Bildschirmausgabe (PDF) per E-Mail
möglich. Bezug für Nichtmitglieder und Körperschaften über
Mitteilung an die Redaktion oder die Geschäftsstelle.

Einsendungen und Beiträge

Die Redaktion nimmt gern Beiträge von Mitgliedern wie
Nichtmitgliedern entgegen. Einsendungen werden per Briefpost
oder E-Mail an die Redaktion erbeten. Text- und Bildmaterial
bitte möglichst computerlesbar und unformatiert liefern.
Originale nur nach vorheriger Absprache mit der Redaktion
und unter Adressangabe für evtl. Rückfragen einsenden.
Bei erwünschter Rücksendung frankierten und adressierten
Rückumschlag beilegen. Rücksendung ohne frankierten Rück-
umschlag nur auf Kosten des Einsenders.
Die Entscheidung über Abdruck und Änderung von Beiträgen
behält sich die Redaktion vor.

Layout und Satz

Gabriele M. Fischer, Köln.

Druck

Gedruckt in Weimar bei der Druckerei Schöpfel GmbH
Ernst-Kohl-Straße 18a, 99423 Weimar
Telefon: 03643-20 22 96
E-Mail: info@druckerei-schoepfel.de
Internet: <http://www.druckerei-schoepfel.de>

Irrtümer und Änderungen vorbehalten.

ISBN 978-3-9812759-2-6

Deutsche Liszt-Gesellschaft

(Sitz Weimar)

Mehr denn je ziehen die Musik Franz Liszts und seine Persönlichkeit Musikfreunde aus aller Welt in ihren Bann. Seine weit in die Zukunft weisenden Konzepte und sein europäisches Denken haben ihre Anziehungskraft bis in die Gegenwart nicht verloren.

Die Deutsche Liszt-Gesellschaft mit dem besonderen Ort Weimar als ihrem Zentrum nimmt die Komplexität des Phänomens Liszt ernst. Sie verbindet in ihrer Arbeit künstlerische und wissenschaftliche Impulse, sie fördert die vielfältige Auseinandersetzung mit dem Werk und Wirken Liszts aus heutiger Sicht im heutigen Musikleben.

Die Deutsche Liszt-Gesellschaft arbeitet am besonderen Ort Weimar eng mit den drei Liszt-Institutionen zusammen: mit der Klassik Stiftung Weimar, die den Liszt-Nachlass bewahrt, mit dem Liszt-Orchester Staatskapelle Weimar, mit der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Die Gesellschaft begleitet engagiert die Präsentation, die Bewahrung und Erweiterung der Weimarer Liszt-Sammlungen und trägt zur Nutzung der ALTENBURG als Kunst- und Begegnungsort im Sinne Liszts bei.

Die Deutsche Liszt-Gesellschaft baut Brücken zwischen Laien und Fachleuten verschiedener Profession, zwischen Menschen und Institutionen der europäischen Kulturstadt Weimar mit Mitgliedern und Partner-Institutionen in aller Welt. Die Deutsche Liszt-Gesellschaft verwirklicht ihre Anliegen durch ihre Mitglieder in Form von künstlerischen und wissenschaftlichen Ereignissen und Publikationen und durch das freundschaftliche, kollegiale Gespräch, die Anregung, die kritische Meinung, im Hinblick auf die Musikkultur unserer Zeit und deren zukünftiger Entwicklung.

Die jährlichen Weimar-Tage sind Höhe- und Treffpunkte im Leben der Deutschen Liszt-Gesellschaft. Eingebettet in ein Veranstaltungs- und Konzertprogramm diskutiert und beschließt die Mitgliederversammlung die Vorhaben des nächsten Jahres. Alle drei Jahre verbinden sich die Liszt-Tage mit dem Internationalen FRANZ LISZT Klavierwettbewerb Weimar – Bayreuth zu einem Treffen von Künstlern, Wissenschaftlern und Lisztfreunden aus aller Welt.

Werden Sie Mitglied der DLG! Der Jahresbeitrag beträgt EUR 40,00 (EUR 30,00 ermäßigt). Wenden Sie sich an die Geschäftsstelle der DLG oder per Internet an: <http://www.deutsche-liszt-gesellschaft.de>. Wir freuen uns auf Sie und informieren Sie gern.

Prof. Dr. Wolfram Huschke

Präsident

Alfred Brendel

Ehrenpatrone

Prof. Dr. Detlef Altenburg

Vizepräsident

Nike Wagner

der Gesellschaft

Christine Gurk

Schatzmeisterin

Beitrittserklärung (*bitte ausfüllen, abtrennen und absenden an:*)

Deutsche Liszt-Gesellschaft

Geschäftsstelle: Hochschule für Musik FRANZ LISZT

Platz der Demokratie 2/3

99423 Weimar

Ich möchte der Deutschen Liszt-Gesellschaft (DLG) beitreten. Der jährliche Beitrag beträgt 40,00 EUR (30,00 EUR ermäßigt).

Name, Vorname, Titel _____

Straße, Hausnummer _____

Postleitzahl, Ort _____

Telefon, E-Mail _____

Ich zahle (bitte ankreuzen): per Überweisung per Lastschrift per Verrechnungsscheck per Bankeinzug.

Bankverbindung: Deutsche Liszt-Gesellschaft, Sparkasse Mittelthüringen, BLZ 820 510 00, Konto: 600 0349 25.

Einzugsermächtigung:

Ich ermächtige die DLG widerruflich, den jährlichen Mitgliedsbeitrag von _____ EUR bei Fälligkeit einzuziehen.

Bank und Sitz: _____

Bankleitzahl: _____ Kontonummer: _____ Kontoinhaber: _____

Ort, Datum: _____ Unterschrift: _____