

Weimarer Liszt-Perspektiven
1886-2011

I.

Wenn nicht der 22. Oktober 1911 wäre, würde der Abend der Vergessenheit über Liszts Leben und Werk immer tiefer herabsinken. Im öffentlichen Musikwesen gibt sein Name keinen rechten Klang mehr. Die Gunst des Publikums hat sich anderen Göttern zugewendet. In den Konzertsälen begegnet man seinen Werken nur sporadisch. Wer es gar unternimmt, z. B. einige seiner Lieder auf ein Programm zu setzen, kann im vornhinein eines kaum verhüllten Fiaskos ziemlich sicher sein. Daß einzelne seiner jüngsten, letzten Schüler auch vor der Öffentlichkeit noch sein Gedächtnis hochhalten, will nicht zuviel besagen.¹

So beginnt der Artikel Emil Hettstedts »Zum 100. Geburtstage Franz Liszts« auf der Titelseite der *Weimarischen Landeszeitung Deutschland* vom 22. Oktober 1911. – 50 Jahre später eröffnete Alfred Brendel seinen Essay *Der mißverstandene Liszt* folgendermaßen:

Ich weiß, ich kompromittiere mich, indem ich ein Wort für Liszt einlege. In Mitteleuropa, Holland oder Skandinavien zeigt man sich verstimmt, wenn man seinen Namen auf einem Konzertprogramm liest. Alle Vorurteile gegen seine Musik: Äußerlichkeit, billige Sentimentalität, Formlosigkeit, Wirkung um der Wirkung willen, werden dann sozusagen mit geschlossenen Ohren auf die Wiedergabe der etwa ebenfalls im Programm enthaltenen Beethoven-sonate übertragen. Denn ein Pianist, der sich für Liszt einsetzt, so schließt man, kann als Interpret der Klassiker nicht ganz ernst zu nehmen sein.²

Der Essay schließt, an die Pianistenkollegen gewandt: »Wir alle kommen von Liszt. Den Typus des universellen Interpreten großen Stils, den er geschaffen hat, unsere Klangvorstellung, unsere Technik verdanken wir ihm. Es wäre freundlich von Ihnen, verehrte Kollegen, sich dies einzugestehen. Es wäre nett vom Publikum, einige Vorurteile abzulegen. Eine Ehrenrettung Liszts wäre an der Zeit.«³

1 GSA 59/283,5.

2 Alfred Brendel: Nachdenken über Musik. München 1987, S. 113.

3 Ebd., S. 120.

Gewiss ist seitdem einiges geschehen, vor allem im zeitlichen Umfeld des Lisztjahres 1986. Gegenwärtig erleben wir eine ähnliche »Jubiläumswelle«, die freilich nicht über die Tatsache hinwegtäuschen kann, dass Liszts Orchesterwerke, Lieder und die großen geistlichen Kompositionen noch immer nicht ins Repertoire der Orchester, Kirchenchöre, Sänger und anderen Konzertgeber eingegangen sind. Das Auftauchen dieserart Werke aus der ›Nacht der Vergessenheit‹ ist jedes Mal ein interessanter Sonderfall, von Liszt-Freunden freudig begrüßt, von Kritikern jedoch auch mit Hämme quittiert. Hinsichtlich des Klavierwerkes ist die von Brendel angeprangerte Ächtung zwar weitgehend aufgehoben, aber auch hier werden Liszts Kompositionen weit seltener einbezogen als Werke Chopins und Schumanns. Deren klare nationale Idiomatik ist für Verstehensprozesse nach wie vor ein wichtiges Moment. Der Europäer Liszt hat es da jenseits seiner ausgeprägt ungarischen Werke schwer.

Die vor 50 Jahren von Alfred Brendel angemahnte Ehrenrettung Liszts hat also erst begonnen. Sie ist nach wie vor eine Aufgabe von Rang – sowohl hinsichtlich musikologischer Klärungsprozesse im Kreis der Fachleute als auch in der breiten Wahrnehmung durch das Publikum. Nachwirkungen der ästhetischen »Kriege« um das »Poetisch-« versus das »Musikalisch-Schöne« (verkürzt auf die Formel »Programm-« contra »absolute Musik«) sind noch immer fest in Vorurteilen verankert. Ehrenrettung bedeutet damit nicht mehr und nicht weniger als ständige Arbeit an einer differenzierten Neubewertung aus dem Blickwinkel unserer Zeit. Mit dem Werk Gustav Mahlers ist dies vor Jahrzehnten in einem langwierigen Prozess bereits gelungen.

Ein erster Erfolg bei der Neubewertung wurde erreicht, als Béla Bartók, der Enkelschüler Liszts, zu Recht die Vorreiterrolle von dessen späten Klavierstücken für die Moderne konstatierte. Damit verfestigte sich allerdings gleichzeitig die Meinung, Liszt sei »der große Anreger« im Sinne von »Anreger und mehr nicht« gewesen. Für die einen provozierte diese Anregerrolle durchaus weitergehende Fragen, etwa zur außerordentlichen Vielfalt und stilistischen Heterogenität sowie zur Bedeutung von Verwandlung und Anverwandlung in Liszts Gesamtwerk. Für die anderen war die Anregerrolle jedoch ein »Vorschalt-Widerstand« gegen eine ebensolche umfassendere Sicht und Wertung. Peter Raabes sehr verdienstvolle Bücher von 1931 zum Leben und zum Werk erreichten vor allem den Kreis der Fachleute, die Liszt ohnehin offen gegenüberstanden.

II.

Eine differenzierte Neubewertung mit durchgreifender öffentlicher Wirkung gelingt nicht von selbst. Sie erfordert eine Basis, eine nachhaltige Arbeit am Gegenstand und vielerlei Impulse. Von wem solche Impulse hinsichtlich Liszts zu erwarten sind, liegt auf der Hand. Es sind jene Orte und Institutionen, die bereits im vergangenen Vierteljahrhundert wichtige Beiträge erbracht haben:

Budapest und Eisenstadt, London, Paris und Rom, vor allem aber Weimar als Ort mit besonderer Verpflichtung. Hier, an dem für Liszt in der zweiten Hälfte seines Lebens wichtigsten Ort, entstand zwischen 1848 und 1861 ein großer Teil seines Œuvres. Viele frühe Werke erhielten zudem hier ihre letzte Fassung und wurden von hier aus zu seinen Lebzeiten in den deutschen Ländern verbreitet. Seit Liszts Tod ist Weimar – so von der Universalerbin Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst auserkoren – der »Vor-Ort« der Liszt-Erinnerung überhaupt, wenn der erste deutsche Liszt-Verein auch mit guten Gründen am 22. Oktober 1885 in Leipzig entstand und der dortige Verlag Breitkopf & Härtel durch die Liszt-Gesamtausgabe und die Briefausgaben lange Zeit eine publizistisch führende Rolle spielte. In Weimar aber wird nach dem Willen der Erbin die Basis der Erinnerung an Liszt bewahrt – vor allem im Goethe- und Schiller-Archiv sowie im Liszt-Haus samt Magazinen des Goethe-Nationalmuseums.⁴

Heute gibt es in Weimar drei kulturelle Institutionen mit gewichtiger Liszt-Verpflichtung: die Klassik Stiftung Weimar als Eigentümerin des historischen Nachlasses, die nach Liszt benannte Musikhochschule, an deren Gründung und früher Entwicklung er als »Über-Vater« kräftig Anteil nahm, und die Staatskapelle Weimar, deren Chefdirigent er von 1848 bis 1858 war. Zweifellos haben diese drei Institutionen alle Voraussetzungen, um an der Neubewertung Liszts gewichtig mitzuwirken. Sie leisten dies gemäß ihrer je eigenen Aufgabenstellungen, dabei sich wechselseitig ergänzend: wissenschaftlich, künstlerisch, publizistisch.

Die Liszt-Erinnerung in Weimar hat eine 125-jährige Geschichte. Sie und insbesondere ihre Problemlagen zu kennen, dürfte für Überlegungen zur zukünftigen Arbeit nützlich sein. Von Beginn an stand die Auseinandersetzung mit Liszts Œuvre in Konkurrenz zu jener Sphäre, zu der sie in Teilen einen engen Bezug aufweist: zur Goethe-Erinnerung. Symbolkräftig, vielleicht sogar symptomatisch für diese Opposition war die Situation im Todesjahr Liszts: Am 1. Juli 1886 brach der Komponist von Weimar aus zu seiner letzten Reise auf, zur Hochzeit seiner Enkelin nach Bayreuth. Er starb dort am 31. Juli. In Weimar öffneten sich am 3. Juli – dem Tag der Hochzeit in Bayreuth – nach über fünfzigjährigem Warten die Pforten zu Goethes Wohnhaus für die Öffentlichkeit. Der touristische »Goethe-Kult«, der sich aus dieser Öffnung entwickelte, dominierte Weimar – parallel zur Entstehung der »Sophien-Ausgabe« – zumindest bis zum Ersten Weltkrieg. Für die Nachwirkung Liszts in Weimar war dies, trotz Eröffnung des Liszt-Museums am 24. Juni 1887, wohl eher hinderlich – ein Start sozusagen im Schatten Goethes. Zudem stand Liszts Werk in Weimar ohnehin quer zu dem mit Goethes Namen verbundenen »klassischen Kunstverständnis«. Für Großherzog Carl Alexander und für den Direktor der Kunstsammlungen Gustav Adolf Schöll waren, wie für die Weimar-

4 Vgl. den Beitrag von Evelyn Liepsch in diesem Band.

rer Eliten jener Zeit überhaupt, formal abgerundete, geschlossen-vollendete Werke Ausdruck des Guten und Schönen – nicht insistierende Aufbrüche, schroffe »Übertreibungen« und extreme Kontraste, wie sie etwa Liszts Symphonische Dichtung *Mazeppa* oder sein *Totentanz* offerierten. Zudem bewegte man sich gerade musikalisch in stark national orientierten Bahnen: Dem Franzosen Hector Berlioz jubelte man zu, gegenüber dem Kosmopoliten Liszt jedoch – französisch sprechender Deutsch-Ungar mit einer Musik, die mal französisch, mal ungarisch, mal deutsch inspiriert schien – war man unsicher.

Gewissermaßen in der Nische, im kleinen Gebäude am südlichen Stadtrand wurde nichtsdestoweniger die Erinnerung an Liszt engagiert bewahrt. Es gab einige Persönlichkeiten, die in seinem Umkreis gelebt hatten, nun sein Museum hüteten und auch noch für die eine oder andere Aufführung sorgten: Hans Bronsart, Carl Müllerhartung, Eduard Lassen, Carl Gille. Sie hatten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts engagierte Nachfolger. Da war der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Raabe, Chefdirigent der Weimarer Hof- bzw. Staatskapelle von 1907 bis 1920 und Kustos des Liszt-Hauses von 1910 bis 1945. Seine große Liszt-Monographie von 1931 wurde schon genannt, sein Beitrag zur ersten Liszt-Gesamtausgabe (1907-1936) war ebenfalls überaus verdienstvoll. Zu nennen ist außerdem der Pianist Bruno Hinze-Reinhold (1877-1964) als großer Liszt-Interpret über ein halbes Jahrhundert hin und Direktor der Weimarer Musikschule beziehungsweise Musikhochschule zwischen 1916 und 1933. Zu erinnern ist an den Komponisten und begnadeten Redner Richard Wetz (1876-1935), seit 1920 Professor an der Musikschule und Vizekustos im Liszt-Museum. Hinzu kam Ernst Praetorius, Chefdirigent der Staatskapelle von 1924 bis 1933 und Vizevorsitzender des Franz-Liszt-Bundes in den Jahren zwischen 1929 und 1933, dessen Vorsitzender sein Amtsvorgänger Raabe war. Mit dem Schatz des Liszt-Nachlasses eng verbunden und zugleich stark in die Öffentlichkeit wirkend, waren sie die Protagonisten der Weimarer Liszt-Erinnerung in ihrer Zeit, Hinze-Reinhold noch bis 1961. Der Schatz, den sie hüteten und mehrten, lag als »Liszt-Museum« in der Beletage der »Hofgärtnerei«, die Liszt zwischen 1869 und 1886 im Sommer bewohnt hatte. Sein Nachlass wurde hier zusammengeballt aufbewahrt. Im Erdgeschoss des Hauses wohnte im Übrigen bis 1903 der Hofgärtner, danach die Kastellanin des Museums Pauline Apel.

III.

Authentizität und Schatzbewahrung im »Liszt-Museum« sowie die Wirkung der Bilder des namhaften Fotografen Louis Held, der in derselben Straße sein Atelier betrieb und den alten Liszt vielfach abgelichtet hatte, machten – abgesehen von einer in der Weimarer Bevölkerung noch lange lebendigen Erinnerung an den freundlichen alten Abbé – dieses Haus sowie seine überfüllte und

zunehmend angestaubt wirkende erste Etage zum zentralen Ort der Erinnerung an Liszt. Das Liszt-Denkmal von 1902, wenige hundert Meter vom Wohnhaus entfernt, verstärkte dies durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch weiter. Die Altenburg als das Domizil des kämpferischen Chefdirigenten der Hofkapelle und Komponisten der großen Klavier- und Orchesterwerke zwischen 1848 und 1861 war dagegen längst weitgehend aus der Erinnerung entschwunden. Diese einseitige Weimarer Verortung Liszts, die den wichtigsten Teil seines hiesigen Wirkens ausblendet beziehungsweise nur schwerlich ins Licht zu rücken geeignet ist, bleibt ein Problem. Auch die seit 2006 eingerichtete Dauerausstellung im Erdgeschoss des Liszt-Hauses hat daran nichts Wesentliches ändern können. Dass Liszt vor allem in die Altenburg, den Festsaal des Stadtschlusses (Ort der Hofkonzerte) und das Deutsche Nationaltheater als Hauptorte seines öffentlichen Wirkens zwischen 1848 und 1858 gehört, bedarf der Erläuterung und wird viel weniger anschaulich als die Existenz Goethes und Schillers in ihren jeweiligen Wohnhäusern.

Angesichts dieses Befundes könnte man meinen, die nach dem Zweiten Weltkrieg eingeleiteten Veränderungen seien richtig gewesen, da sie das Liszt-Haus etwas zurücktreten ließen. Zur Erinnerung: Der Liszt-Nachlass befand sich bis Anfang der 1940er Jahre vollständig im Liszt-Haus, gewiss auf viel zu engem Raum, aber eben vollständig. Im Jahr 1930 kamen noch Archiv und Bibliothek des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (künftig: ADMV) hinzu. Der Verein war mit der Annahme der Statuten zur Tonkünstlerversammlung 1861 in Weimar gegründet worden. In den letzten Kriegsjahren wurden die Bestände ausgelagert, unter anderem in den Keller des Wittumspalais. Nach Kriegsende kamen sie dann allmählich zurück, blieben zum Teil aber auch beziehungsweise zwischengelagert. 1950/51 blieb das Haus geschlossen, um die Kriegsschäden gründlicher als bisher zu beseitigen. Zur Wiedereröffnung am 30. Juni 1952 wurde die Liszt-Etage weitgehend leergeräumt neu präsentiert. Erst intensive Proteste bewirkten zwei Jahre später eine Rückkehr zum alten Zustand – allerdings nur äußerlich. Die Schränke und Vitrinen, die einst das »Liszt-Archiv« beherbergt hatten, blieben nun leer.

Das Liszt-Haus, seit 1925 unter der Verwaltung des Goethe-Nationalmuseums stehend und hier durchaus als »Anhängsel« (Hans Wahl) verstanden, gehörte seit 1953 zu dessen noch umfassenderer Nachfolge-Institution: den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (künftig: NFG). Nach dem Ruchbarwerden der ungeordneten Bewahrung der Liszt-Bestände erging Ende Oktober 1953 aus Berlin die Weisung an das Leitungskollegium der NFG, die Missstände unverzüglich zu beheben, verbunden mit der Androhung von »Verfahren wegen Gefährdung wertvollsten Volkseigentums«. ⁵ Die Autographe kamen daraufhin in das Goethe- und Schil-

5 GSA 150/M 330.

ler-Archiv, die Notendrucke und Bücher als Sonderbestand in die Landesbibliothek (heute Herzogin Anna Amalia Bibliothek). Der ADMV-Bestand war schon 1951 fast vollständig an die Musikhochschule übergeben worden, in der er, zwar inventarisiert, aber schlecht untergebracht, bis 1987 weiter vor sich hin schlummerte – weggeschlossen, unzugänglich auch für die Forschung.⁶ Teile des ADMV-Archivs verrotteten – da weder restauriert noch angemessen aufbewahrt – weiter. Da hatte es der Liszt-Bestand im Goethe- und Schiller-Archiv und in der Bibliothek, gut verwahrt und zugänglich, viel besser.

Die aus konservatorischer Sicht durchaus notwendige Maßnahme erfolgte also um den Preis einer Zersplitterung des einst im Liszt-Haus konzentrierten Nachlasses, gegen die sich Raabe in den 1920er Jahren noch erfolgreich gewehrt hatte. Nunmehr hatte das Liszt-Haus in der Tat nur noch eine Erinnerungsetage an den alten Abbé zu bieten, der alte Nimbus blieb ihm weiter erhalten. Vom Liszt-Bestand im Goethe- und Schiller-Archiv und der Bibliothek und auch davon, dass es dort eine kundige wissenschaftliche Betreuung bis 1987 nahezu nicht gab, wusste bestenfalls die Fachwelt. Was wäre die Alternative gewesen? Natürlich nicht die Zustände vor 1941, die auch Raabe schon für besonders problematisch gehalten hatte. Seit 1910 hatte er für das Liszt-Archiv einen Neubau neben dem Liszt-Haus oder einen großen Anbau immer wieder vergeblich angestrebt. 1953 griff der nun führende Musikwissenschaftler der Musikhochschule, Günther Kraft, die von Raabe durch die Jahrzehnte getragene Planung neu auf und forderte öffentlich in der SED-Parteizeitung ihre Umsetzung. Die Reaktion der NFG-Spitze war unmissverständlich negativ. Sie erledigte das Problem durch die Teilung. Nebeneffekt der Debatte: Eine naheliegende kollegiale Zusammenarbeit zwischen den NFG und der seit 1956 nach Liszt benannten Hochschule gab es jahrzehntelang nicht, dafür bezogen die NFG den Leipziger Musikwissenschaftler Otto Goldhammer gelegentlich in die Arbeit im Archiv ein.⁷ In der kleinen Ausstellung im Jubiläumsjahr 1961 unter Leitung von Günther Kraft kooperierte man zwar, aber nur durch Druck »von oben«: Eine »Liszt-Ehrung der DDR in Weimar« war beschlossen worden. Insofern war diese Ausstellung in der Kunsthalle gegenüber dem Nationaltheater ein Beispiel für *verordnete* Zusammenarbeit. Einen Katalog gab es nicht, stattdessen aber eine Neudeutung des Liszt'schen Lebens und Schaffens durch Kraft im Sinne der »neuen Zeit«, ein Heft von knapp 50 Seiten.

6 Vgl. dazu auch den Beitrag von Irina Lucke-Kaminiarz in diesem Band.

7 Mit Raabe, Wetz und Hinze-Reinhold hatte es Jahrzehnte zuvor gute Verbindungen zwischen den Weimarer Liszt-Institutionen gegeben. Nach dem Zweiten Weltkrieg wandten sich das Deutsche Nationaltheater und dann auch die NFG bestenfalls an den »Liszt-Apostel« Hinze-Reinhold, wenn es in Soireen im Foyer des Theaters oder im Liszt-Haus die Fortsetzung der Liszt-Traditionen herzuzeigen galt. Hinze-Reinhold verabschiedete sich 1961 von seinem Publikum und starb drei Jahre später.

IV.

Das Deutsche Nationaltheater und die Staatskapelle Weimar hatten bis 1933 durch ihre Protagonisten Müllerhartung, Lassen und Strauss, Raabe und Praetorius Liszts Musik in der Stadt lebendig erhalten. Schon in Liszts Chefdirigenten-Zeit spielten Richard Wagners Opern und Musikdramen, von Liszt hier eingebürgert, eine weitaus größere Rolle als seine eigenen Orchesterwerke. Das ist auch nicht weiter verwunderlich, waren Opern als vielfach aufgeführte Gesamtkunstwerke per se weitaus eindrücklicher als jede konzertante Einmal-Aufführung. Diese normale Überlegenheit verstärkte sich im Laufe der Jahrzehnte allerdings so sehr, dass sie im neuen Jahrhundert zum »Abend der Vergessenheit« für Liszt führte.

Als der »Franz-Liszt-Bund«, ein erster auf Weimar zentrierter Liszt-Verein, 1929 und 1930 zweitägige »Liszt-Feiern« veranstaltete, war die Reaktion in der Presse überaus negativ. Die Ablehnung richtete sich nicht gegen die Interpreten – Ex-Chefdirigent Peter Raabe als Vereinsvorsitzender hatte ebenso Leitungsaufgaben übernommen wie der Vereins-Vize und jetzige Chefdirigent Ernst Praetorius –, sondern gegen die Werke selbst. So hieß es etwa, der am 21. Juni 1930 aufgeführte *Entfesselte Prometheus* sei eine unerträglich peinliche Komposition. Raabe schrieb daraufhin in einem Brief am 2. Juli 1930: »Es ist zwar eine Schande für Weimar, aber es ist wahr: dieselbe Hetze, dasselbe Unverständnis, dieselbe überhebliche Missachtung, die Liszt zu seinen Lebzeiten dort vorgefunden hat, ist auch jetzt noch in der sogenannten öffentlichen Meinung in Weimar in dem ganz gleichen Maße zu finden.«⁸ Das war allerdings eine Rückprojektion, denn Unverständnis hatte Liszt in den 1850er Jahren zwar hier wie überall erlebt, Hetze und überhebliche Missachtung allerdings nur andernorts, nicht in Weimar. Die Situation war also schlimmer geworden. Schon 1932 blieb von der »Liszt-Feier« des Liszt-Bundes nur noch das Vorhaben einer Matinee mit einem reinen Liszt-Programm übrig. Die fand schließlich nicht statt, weil man einen leeren Saal befürchtete.

Der am 22. Juni 1930 innerhalb der »Liszt-Feier« aufgeführte *Lohengrin* und die Rede Raabes zum Gedächtnis an die eben verstorbene Cosima Wagner in einer »Morgenfeier« am gleichen Tag hatten selbstredend ein völlig anderes Echo. Wagners Werke genossen die besondere Gunst der Presse und bald auch der neuen Machthaber in den Jahren der NS-Diktatur. Die Staatskapelle Weimar – das einzige Orchester der Welt, das Liszt als Chefdirigent geleitet und zu einer ruhmvollen Ära seiner sehr langen Geschichte geführt hatte – folgte dem Geist der Zeit. Positiv ausgedrückt: Sie erinnerte an Liszts programmatischen Impuls, der dem Ziel gegolten hatte, Wagners Werk zu etablieren. Liszt, sollte dies heißen, hatte allenfalls noch eine musikhistorische Bedeutung, denn Wagner war nun, am Vorabend des Nationalsozialismus, wahrlich ganz und gar

8 GSA 150/M 341.

durchgesetzt. Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich an dieser generellen Lage nichts. Dass mit Hermann Abendroth der Chefdirigent von 1945 bis 1956 angeblich auch Kustos des Liszt-Hauses war, bedeutete nichts für dieses Haus und nichts für die Symphoniekonzertprogramme der Kapelle. Liszt war abgesunken zu einem »Phantom« (Hellmut Seemann), einem Trugbild also, dessen Namen man gut kannte, ohne seine Werke zu kennen. Natürlich beteiligte sich die Staatskapelle an der verordneten »Liszt-Ehrung der DDR« im Jahre 1961 durch ein paar Werkaufführungen. Doch erst unmittelbar vor dem Weimarer Kulturstadt-Jahr 1999 nahm sie unter der Leitung ihres Chefdirigenten George Alexander Albrecht mit der Einspielung einer Liszt-CD direkteren Anteil an der seit den 1980er Jahren modifizierten Weimarer Liszt-Erinnerung. Im Kulturstadt-Jahr selbst spielten namhafte Gast-Orchester Werke von Liszt. Dass 2009, beim Antrittskonzert des jungen Chefdirigenten Stefan Solyom, die letzte Symphonische Dichtung Liszts auf dem Programm stand, war erfreulich. Ob sich daraus Weiteres im Sinne der eingangs angemahnten Neubewertung entwickelt – und dies über 2011 hinaus –, wird die Zukunft zeigen.

V.

Die Musikhochschule, seit 1956 mit dem Namen Liszts verbunden, ließ die aus dieser Namenswahl resultierende Verpflichtung jenseits des Jubiläums von 1961 lange links liegen. Erst im Vorfeld des Jubiläums von 1986 änderte sich dies. Das Umdenken in der westeuropäischen Klavier-Szene strahlte nach Weimar aus. Wieder spielte die Idee von 1910/11 eine Rolle: Oscar von Hase als Chef des Leipziger Musikverlages Breitkopf & Härtel und als ADMV-Vorstand hatte vorgeschlagen, entweder in einem Neubau neben dem Liszt-Haus oder in der Altenburg den Weimarer Liszt-Nachlass mit dem Eisenacher Wagner-Archiv sowie dem Archiv und der Bibliothek des ADMV zusammenzuführen: in einem »Deutschen Tonkünstlermuseum zu Weimar«. Raabe hatte dies mit Blick auf das Liszt-Haus weiter verfolgt, ohne ein anderes Ergebnis zu erzielen, als dass die Idee im Umlauf blieb. Nun strebte Hochschulrektor Hans Rudolf Jung die Begründung von »Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Franz Liszt« unter Einbeziehung der Altenburg an. Daraus wurde auch nunmehr nichts.

Allerdings gelang Jung gleichzeitig die Begründung eines »Arbeitskreises Franz Liszt im Kulturbund der DDR«. Seit 1983 veranstaltete dieser Arbeitskreis im Umfeld von Liszts Geburtstag (22. Oktober) die »Weimarer Liszt-Tage«. Er legte damit die »Liszt-Feiern« von 1929 bis 1931 wieder auf, wenn auch in Unkenntnis dieser Tradition und ohne eine Beteiligung der Staatskapelle, die gerade langjährig ohne Chefdirigent zu arbeiten hatte. So übernahm jetzt die Hochschule die Führung, durch den Auftrag ihrer Namensgebung dazu durchaus legitimiert. Allmählich entwickelten sich gute Kontakte

zu den NFG, insbesondere zum Liszt-Haus sowie seit 1987 zu der in diesem Jahr als Verantwortliche für den Liszt-Bestand angestellten Musikwissenschaftlerin Evelyn Liepsch, die fortan auch den im gleichen Jahr von der Hochschule in sehr schlechtem Zustand dem Goethe- und Schiller-Archiv übergebenen Archivbestand des ADMV betreute. Schrittweise konnte er der Forschung zugänglich gemacht werden.

1990 entwickelte sich aus dem Arbeitskreis Franz Liszt der Weimarer Kern einer deutschlandweit agierenden Franz-Liszt-Gesellschaft, heute Deutsche Liszt-Gesellschaft. Gemeinsam mit der Hochschule und dem hier seit 1988 existierenden Franz-Liszt-Zentrum bemühte sich die Gesellschaft vor allem um eine Öffnung der Altenburg im Geist ihrer Bewohner der 1850er Jahre, nachdem eine Generalsanierung des Hauses zwischen 1995 und 1997 dies grundsätzlich ermöglicht hatte. Die Beletage wurde im Oktober 2000 als »Franz-Liszt-Salon« der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und bis 2003 hinsichtlich des Schallschutzes so verbessert, dass hier seitdem auch wochentags Konzerte stattfinden können.

Eine weithin wirksame künstlerische Liszt-Vergegenwärtigung in Weimar beförderten die nach dem Komponisten benannten und mit seinem Werk eng, aber nicht ausschließlich verbundenen Klavierwettbewerbe der Musikhochschule. 1986 erstmals als »Nationaler Klavierwettbewerb der DDR« für Studierende und für Jugendliche veranstaltet und 1988 sowie 1990 fortgesetzt, gelang 1994 der Sprung zu einem großen internationalen Wettbewerb, der alle drei Jahre ausgetragen wird, seit 2009 gemeinsam mit der Stadt Bayreuth. Ein »Franz-Liszt-Klavierwettbewerb für Junge Pianisten« steht ihm seit 2005 zur Seite. Die »großen« Wettbewerbe 2000, 2003 und 2006 wurden zu Liszt-Festivals ausgebaut. Eine weitere gewichtige Verstärkung der Weimarer Liszt-Pflege gelang durch das Kunstfest Weimar, das Liszts Ururenkelin Nike Wagner als Intendantin seit 2004 unter das Motto »pèlerinages« stellt. Zwar will das Kunstfest kein Liszt-Festival sein, aber es ist seinem Patron, weit über das jeweilige Jahresmotto hinaus, konzeptionell verpflichtet. Das Kunstfest Weimar »pèlerinages« und die Liszt-Festivals der Hochschule erleben 2011 ihre ganzjährige Einbettung in das Thüringer Themenjahr »Franz Liszt 1811-1886. Ein Europäer in Thüringen«. Ziel des Themenjahres ist es, Liszt im Zentrum der Weimarer Erinnerungskultur *nachhaltig* zu verankern und gleichzeitig als Identifikationsfigur in der Thüringer Musikkultur neben Johann Sebastian Bach zu profilieren. Dies lässt sich freilich nur realisieren durch vielfältige, ganz Thüringen einbeziehende Begegnungen mit seinem Werk und mit einer Landesausstellung, die den großen Musiker gleichermaßen einer wenig informierten Öffentlichkeit und einer von Vorurteilen geprägten Fachwelt neu vorstellt. Die 2006 begonnene Vorbereitung des Jubiläumsjahres 2011 hat das öffentliche Bild bereits wirksam verändert. Insbesondere die Zusammenarbeit innerhalb Weimars und in Thüringen – staatlich nicht verordnet, aber seit 2008 finanziell unterstützt – stellt eine neue Qualität dar.

Für die Neubewertung Liszts wurde in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine fundierte wissenschaftliche Basis unter der Leitung von Detlef Altenburg erarbeitet, der seit 1999 dem Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena vorsteht. Seinen Niederschlag hat Altenburgs Engagement in den von ihm herausgegebenen *Weimarer Liszt-Studien* gefunden, von denen fünf Bände vorliegen, und ebenso in der von ihm schon Mitte der 1980er Jahre in Angriff genommenen neuen Edition der *Sämtlichen Schriften* Liszts in neun Bänden, die vor ihrem Abschluss steht. Hinzu kommen Arbeiten zur »Neudeutschen Schule«, allesamt gewichtige Beiträge zu einer Neubewertung Liszts.

Ausblick

Welche längerfristigen Aussichten ergeben sich? Zweifellos ist Liszt eng mit der Kulturgeschichte Weimars verbunden. Er ist ein Protagonist des »Silbernen Zeitalters« und damit zugleich ein Repräsentant des »Zeitalters der Enkel«.⁹ Liszt wollte allerdings kein »Enkel« sein, sondern gemeinsam mit Wagner an die Stelle der beiden Koryphäen Goethe und Schiller treten. Diesen als Künstler ebenbürtig zu werden, wenn auch mittels einer anderen Kunst – das war sein Ziel. Mit diesem Anspruch hat Liszt *originäre* musikalische Entwicklungen angestoßen, bestärkt und kompositorisch beglaubigt. Hier ist er Haupt der »Neudeutschen Schule«, die eben keinesfalls in Weimars »Silberner Zeit« aufgeht, sondern eine selbständige wesentliche Entwicklung der europäischen Musikkultur darstellt. Aus solchem »Doppelcharakter« entstehen vielerlei Möglichkeiten. Mit diesem doppelgesichtigen Phänomen kann sich Weimar als »Vor-Ort« der Liszt-Erinnerung neu oder weiter profilieren.

Liszt bezieht sich mit seiner Musik oft auf Impulse aus anderen Erfahrungsbereichen – Literatur, Malerei, Skulptur, Historie, Landschaften. »Liszt, die heilige Elisabeth und die Wartburg«, »Liszt und Italien«, »Liszt und die Schweiz« – es gibt viele paradigmatische Themen, mit denen sich die Verwandlung und Anverwandlung als Hauptakzente des Liszt'schen Œuvres vergegenwärtigen lassen. Solche Projekte, die einen weiten – und nicht nur musikalischen – Horizont eröffnen, sind auch für ein breites Publikum interessant.

In Liszts Weimarer Periode der »Sammlung und Arbeit« 1848 bis 1861 spielte die Dichtung der »klassischen Zeit« eine große Rolle. Sie wurde hineingesogen in symphonische und vokalsymphonische Werke, die gleichermaßen musikalisch innovativ waren. Liszt ist insofern ein paradigmatischer Fall für die *neuartige* Rezeption Goethes, Schillers und Herders um 1850 als Transformation in eine andere Kunstgattung. Neuartig schon in einer Haltung, die man

9 Vgl. Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander. Jahrbuch 2010 der Klassik Stiftung Weimar. Göttingen 2010.

mit der »Zeit der Enkel« nicht unbedingt verbindet – Franz von Schobers *Weimars Toten. Dithyrambe*, von Liszt als klavierbegleitetes Sololied vertont und im *Festalbum zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag* 1849 erschienen, formuliert sie in einem Bild: »Große Tote, kommt heraus! | Wieland, Herder, Schiller, Goethe! | Gießt die neue Morgenröte | über die Lebend'gen aus!«¹⁰

In gleicher Weise ist »Liszt und Bach« nicht nur historiographisch (Gründung der Bach-Gesellschaft, Finanzierung des Eisenacher Bach-Denkmal u. a.), sondern auch künstlerisch ein perspektivenreiches Thema, insbesondere wegen der beiden Liszt'schen Orgelwerke mit Bezug auf seinen »grossen Weimar'schen Vorgänger und Meister«¹¹ – Präludium und Fuge über BACH; Variationen über »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«. Musik über Musik kommt als zumindest historisch sehr interessantes Generalthema hinzu, mit den Bearbeitungen von Liedern, Opern und anderen Werken vieler Vorgänger und Zeitgenossen. Bereits in der Auflistung dieser wenigen Themen zeigen sich Möglichkeiten, Werke Liszts durch ihre Einbindung in spezielle Zusammenhänge dem heutigen Publikum neu zu offerieren, ohne die Forderung nach hoher künstlerischer Qualität hintanzustellen. Für die Rezeption der Klavierkonzerte, der symphonischen und der geistlichen Werke, die im üblichen Programm- respektive Funktionsrahmen eine Rolle spielen, kann ein solcher weiterer Blick nur günstig sein.

Für die Weiterentwicklung der Weimarer Liszt-Erinnerung nach dem Jubiläumsjahr wird entscheidend sein, dass die allgemeine Aufmerksamkeit nicht allzu sehr zurückgeht, dass die Wettbewerbe als weit ausstrahlende künstlerische Projekte fortgeführt und die wissenschaftlichen Ressourcen in der Klassik Stiftung und der Musikhochschule zumindest stabilisiert werden, die Tradition Liszt-orientierter Klavierprofessoren der letzten Jahrzehnte (Hinze-Reinhold, Högner, Lehmann, Arens) eine Fortsetzung erfährt, die Strukturen (Franz-Liszt-Zentrum) erhalten und arbeitsfähig bleiben und die Öffentlichkeitsarbeit der Institutionen das Thema präsent hält. Die Staatskapelle könnte Klärungsprozesse zum Wert der Liszt'schen Orchesterwerke mitgestalten. Zu wünschen ist, dass die große Anziehungskraft des Liszt-Hauses durch eine Weiterentwicklung der Altenburg ergänzt und dass die Weimarer Liszt-Erinnerungstätten stärker vernetzt präsentiert werden. Auf dieser Basis wird man von Weimar den notwendigen weiteren Beitrag zu einer Neubewertung Liszts erwarten dürfen.

¹⁰ GSA 150/M 329 (unter 8. Januar 1936).

¹¹ Liszt an Alexander Wilhelm Gottschalg, 25. Januar 1866. In: Franz Liszt in seinen Briefen. Eine Auswahl. Hrsg. von Hans Rudolf Jung. Berlin 1987, S. 202.

Erstpublikation

Wolfram Huschke: Weimarer Liszt-Perspektiven 1886-2011.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Übertönte
Geschichten. Musikkultur in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung
Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag 2011, S. 207–217.