

»unendlich Grösseres als ein Standbild«

*Der Allgemeine Deutsche Musikverein  
und die Errichtung des Franz Liszt-Denkmals in Weimar*

Der Allgemeine Deutsche Musikverein (künftig: ADMV) zählte zu den die Musikkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts prägenden Institutionen. 1861 in Weimar gegründet, verfolgte er das doppelte Ziel einer »Pflege der Tonkunst und Förderung der Tonkünstler«.<sup>1</sup> So wurden anlässlich jährlicher, an wechselnden Orten in Deutschland veranstalteter Tonkünstler-Versammlungen wegweisende ältere sowie zeitgenössische Kompositionen zur Aufführung gebracht. Zugleich förderte der Verein die Drucklegung musikalischer und wissenschaftlicher Werke. Durch die Ausschreibung von Preisaufgaben und Stipendien ermöglichte er darüber hinaus jungen Künstlern und Komponisten eine finanzielle wie ideelle Förderung. Spiritus rector des ADMV war Franz Liszt, dem das Gelingen dieses Vorhabens nach dem Scheitern seiner ambitionierten »Goethe-Stiftung« ein besonderes Anliegen war.<sup>2</sup> Anlässlich seiner Ernennung zum Ehrenpräsidenten 1882 betonte er, der Zweck des Vereins bestehe darin, eine »zeitgemäße, unpartheiische Förderung der Musik und Musiker«<sup>3</sup> zu ermöglichen.

Zwischen dem 1. und 5. Juni 1894 fand in Weimar die vom ADMV veranstaltete 30. Tonkünstler-Versammlung statt – nach 1861, 1870 und 1884 bereits zum vierten Mal in jener Stadt, die auf das Engste mit dem Namen Liszts verbunden war. Zunächst für Nürnberg geplant, war die Tagung nach dort gescheiterten Verhandlungen auf Initiative von Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, dem Protektor des Vereins, kurzfristig nach Weimar verlegt worden. So sehr man sich freute, die Versammlung erneut in

- 1 Franz Brendel: Der Allgemeine Deutsche Musikverein, die Organisation, bisherige Tätigkeit und Weiterentwicklung desselben. In: Almanach des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1 (1868), S. 96–137, hier S. 105. Vgl. Irina Lucke-Kaminiarz: Der Allgemeine Deutsche Musikverein und seine Tonkünstlerfeste 1859–1886. In: Detlef Altenburg (Hrsg.): Liszt und die Neudeutsche Schule (Weimarer Liszt-Studien, 3). Laaber 2006, S. 221–235.
- 2 Vgl. Detlef Altenburg: Liszts Plan einer Goethe-Stiftung. In: Genius huius loci. Weimar. Kulturelle Entwürfe aus fünf Jahrhunderten. Weimar 1992, S. 75–79 sowie den Beitrag von Dieter Borchmeyer in diesem Band.
- 3 Zitiert nach Paul Simon: Franz Liszt als Förderer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 22/23, 30. Mai 1894, S. 237–240, hier S. 240.



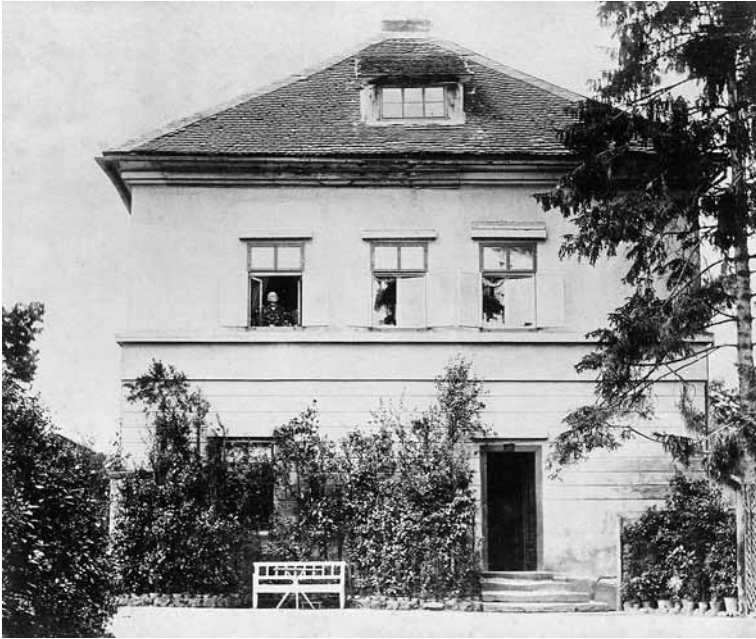
*Abb. 1*  
*Liszt im Kreise von Mitgliedern des ADMV, Mai 1884*

der Ilmstadt begrüßen zu dürfen, so sehr bedauerte man, dass mit dem im Juli 1886 verstorbenen Franz Liszt die sie prägende Figur, ihr »strahlender, lebenspendender geistiger Mittelpunkt [...], um den sich alles drehte und scharte«, nicht mehr anwesend sein konnte (Abb. 1).<sup>4</sup>

Die Erinnerung an Liszt war gerade in Weimar präsent, hatte Carl Alexander doch bereits unmittelbar nach dessen Tode angeregt, dem Meister ein Denkmal zu errichten – »[n]icht ein lebloses aber, sondern ein lebendes«, wie er betonte: Durch die Gründung einer Stiftung sollte die Förderung der »neuen deutschen Musikrichtung« im Sinne Liszts intensiviert werden.<sup>5</sup> Ihren Sitz fand diese

4 Arthur Seidl: Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Berlin 1911, S. 5. Vgl. Arnold Schering: Der Allgemeine Deutsche Musikverein seit Liszts Tode. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 22/23, 24. Mai 1905, S. 463–466. Die fotografische Aufnahme entstand anlässlich der zum 25-jährigen Bestehen des ADMV 1884 in Weimar stattfindenden 21. Tonkünstler-Versammlung. Sie zeigt Liszt im Kreise seiner Verehrer, zu denen auch die späteren Initiatoren des Liszt-Denkmal Carl Gille sowie Anna und Helene Stahr gehören. Vgl. Ernst Burger: Franz Liszt in der Photographie seiner Zeit. 260 Portraits. 1843–1886. München 2003, Nr. 180 f., S. 100 f.

5 Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach an August Freiherr von Löen, 3. August 1886. Zitiert nach Weimarische Zeitung Nr. 186, 11. August 1886. Vgl. Evelyn Liepsch: »Im Sinne Liszts ist es gehandelt«. Zur Gründung der Liszt-Stiftung und des



*Abb. 2*  
*Liszt am Fenster der Hofgärtnerei, um 1882*

Stiftung in der alten Hofgärtnerei, wo Liszt seit 1869 gelebt und seine zahlreichen Schüler und Gäste empfangen hatte (Abb. 2).<sup>6</sup> Hier begann man zugleich mit der Sammlung und Verzeichnung seines Œuvres und dem Aufbau einer Bibliothek. Carl Alexander wies darüber hinaus an, Liszts Wohnräume unverändert zu erhalten und als Museum der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.<sup>7</sup> Diese Form einer bereits in Goethes Wohnhaus erprobten reliquiaren Inszenie-

Weimarer Liszt-Museums. In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2010. Göttingen 2010, S. 267-282. Für entscheidende Hinweise danke ich Evelyn Liepsch sehr herzlich.

6 Vgl. Ernst Burger: Liszt (Anm. 4), Nr. 160, S. 87. Die Vermutung, das Foto sei aufgrund der Jugendlichkeit des Dargestellten eine Fotomontage, ließ sich nicht verifizieren.

7 Vgl. Adolf Mirus: Das Liszt-Museum zu Weimar und seine Erinnerungen. Leipzig 31902. Sowohl das Schlafzimmer als auch Liszts Wohn- und Arbeitszimmer wurden in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten; einzig die Bildnisbüste, für welche Liszt im Juni 1886 dem Leipziger Bildhauer Adolf Lehnert Modell gesessen hatte, wurde anlässlich der Einweihung des Liszt-Museums im Mai 1887 neu aufgestellt. Das Speisezimmer diente zur Ausstellung von Autographen und weiteren Sammlungsgegenständen.

rung ließ im Besucher das Gefühl entstehen, der Hausherr sei nicht dauerhaft abwesend – ein Eindruck, der umso wirkungsvoller war, als sich Pauline Apel, Liszts langjährige Haushälterin, als Fremdenführerin betätigte.<sup>8</sup>

Mit der Gründung einer Liszt-Stiftung, der Öffnung seines Wohnhauses und den regelmäßigen Aufführungen seiner Werke waren Instrumentarien geschaffen worden, um die Erinnerung an Liszts Leben und Werk zu bewahren und in seinem Geiste weiterhin fördernd auf die Entwicklung der zeitgenössischen Musikkultur wirken zu können. Und so ist es kaum verwunderlich, dass man sich zugleich darum bemühte, in der Umgebung des Liszt-Hauses ein Standbild zu Ehren des Meisters zu errichten. Damit bot sich die Möglichkeit, Liszt als Einheit stiftende Identifikationsfigur auch bildlich im öffentlichen Raum zu vergegenwärtigen. Seine Entstehung und der damit verbundene ideelle ›Mehrwert‹ sollen im Folgenden anhand der im Archiv des ADMV überlieferten Akten des »Liszt-Denkmal-Comités« erörtert werden.<sup>9</sup> Dabei sind im Besonderen die Fragen zu verfolgen, welche Umstände zur Errichtung des Standbildes führten und welchen Künstlertypus man in Liszt verehrt und für die Zukunft bewahrt sehen wollte.

Wie die Gründung von Stiftung und Museum wurde auch die Entstehung eines Denkmals von Personen getragen, die Liszt seit Jahrzehnten eng verbunden waren. Zu diesen zählten Anna und Helene Stahr, Töchter des Schriftstellers und Liszt-Freundes Adolf Stahr und in Weimar lebende ehemalige Schülerinnen des Meisters. In ihrem Haus am Schwansee unterhielten sie einen kleinen musikalischen Salon, in dem Liszt häufig zu Gast war.<sup>10</sup> Hier bewahrten sie eine umfangreiche Sammlung von Fotografien, Porträts und Erinnerungsstücken auf, welche die im Liszt-Museum ausgestellte Kollektion um wichtige Stücke ergänzte.<sup>11</sup>

Anlässlich der 1894 überraschend nach Weimar verlegten 30. Tonkünstler-Versammlung wandten sich Anna und Helene Stahr an den Vorstand des ADMV mit der Bitte, ihren 1890 privat gestifteten »Liszt-Denkmal-Fonds« zu unterstützen.<sup>12</sup> Carl Gille, Mitbegründer des ADMV und langjähriger Liszt-

8 Vgl. Evelyn Liepsch: »Im Sinne Liszts ...« (Anm. 5), S. 280.

9 Vgl. GSA 70/317-323. Die ca. 1.000 Blatt umfassenden Akten beinhalten die Korrespondenz der einzelnen Komitee-Mitglieder, die Sitzungsprotokolle, den Briefwechsel mit dem Bildhauer Hermann Hahn sowie die Verwaltung des Denkmal-Fonds. Zur Geschichte des Archivs des ADMV vgl. den Beitrag von Irina Lucke-Kaminarz im vorliegenden Band.

10 Vgl. Adolf Mirus: Liszt-Museum (Anm. 7), S. 8 f. und Theodor Bolte: Adolf Stahr und seine Beziehungen zur Tonkunst. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 37, 11. September 1913, S. 505-507. Zu einem Porträt der Stahr-Schwester und Liszt vgl. Ernst Burger: Liszt (Anm. 4), Nr. 217, S. 117.

11 Vgl. Adolf Mirus: Liszt-Museum (Anm. 7), S. 79-81.

12 »In ehrfurchtvoller, dankbarster Erinnerung an den 1886 verstorbenen Meister Dr. Franz Liszt stifteten wir, Anna und Helene Stahr, für ein später zu errichtendes

Vertrauter, trug diesen Antrag in der Generalversammlung am 4. Juni 1894 vor und konnte bereits zu diesem Zeitpunkt über erste Spendenerfolge informieren.<sup>13</sup> Wenig später verfasste der Dichter und Historiker Adolf Stern einen allgemeinen Aufruf, der im Namen des Direktoriums des ADMV und Kuratoriums der Liszt-Stiftung am 22. Oktober 1894, dem Geburtstag des Komponisten, veröffentlicht wurde. Unterzeichner waren enge Freunde, Weggefährten und Schüler Franz Liszts wie der ADMV-Vorsitzende und Generalintendant des Weimarer Hoftheaters Hans von Bronsart sowie Nicolaus Dumba, Carl Gille, Oscar von Hase, Martin Krause, Eduard Lassen, Hans Richter und Adolf Stern.<sup>14</sup>

Nahezu ein Jahrzehnt, so der Aufruf, sei verflossen, seit »die mächtige, eigenartige und herzegewinnende Gestalt Franz Liszt's, des grossen und ruhmreichen Meisters, aus der Reihe der Lebenden und Wirkenden, in der er oben an stand«, geschieden sei. Dennoch stehe sein »theures und charakteristisches Bild« unverändert lebendig in der Seele seiner zahlreichen Bewunderer: als bahnbrechender Tonsetzer, geistvoller Schriftsteller, unerreichter Virtuose, als tatkräftiger und zukunftsweisender Förderer und uneigennützig-aufopfernder Lehrer. Was fehle, sei »ein *sichtbares*, die edle Erscheinung auch im künstlerischen Bild den kommenden Geschlechtern überlieferndes *Denkmal*«. Ein solches in Weimar zu errichtendes Standbild bezeuge den Dank der Mitwelt für das, was Franz Liszt ihr gewesen sei und ihr »aus dem Reichthum seines künstlerischen Geistes und grossen Herzens« gegeben habe. Es sei zugleich »eine stumme und doch beredte Mahnung an die Nachwelt«, die Erinnerung an eine »nicht wiederkehrende Persönlichkeit« sichtbar zu bewahren. Nicht zuletzt sei es »eine bleibende Zierde der Stadt *Weimar*, in welcher Liszt den Mittelpunkt eines grossartig bewegten Daseins gefunden« habe, ein »Markstein einer künstlerischen Periode, die mit seinem und Weimars Namen für immer verknüpft« sei. Unzweifelhaft sei mithin, dass ein Liszt-Denkmal in Weimar »unendlich Grösseres bedeutet als ein Standbild mehr«.

Diese Formulierung ist angesichts der Fülle der Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland für Dichter, Gelehrte und Komponisten gestifteten Monumente

Denkmal in Weimar für den verewigten großen Meister einen kleinen Fonds, genannt ›Liszt-Denkmal-Fonds‹, und legten dazu im Jahre 1890 die Summe von 600 M in hiesiger Sparkasse ein. Heute nun, bei der Vereinigung der Tonkünstlerversammlung in Weimar, sprechen wir die Bitte aus, sich an diesem Unternehmen zu beteiligen, vorstehende Worte als Aufruf anzusehen, und sich mit Beiträgen hier einzzeichnen. Der Vorstand der Tonkünstlerversammlung wird gütigst die Beträge entgegennehmen. Es zeichneten Anna und Helene Stahr 700 M«. Zitiert nach der Zeitung Deutschland Nr. 148, 2. Juni 1894.

13 Vgl. GSA 70/45.

14 Vgl. GSA 70/66 und Wolfram Huschke: Franz Liszt. Wirken und Wirkungen in Weimar. Weimar 2010, S. 238, Abb. 70.

keineswegs überraschend.<sup>15</sup> Und so ist auch die Errichtung des Weimarer Liszt-Denkmal vor dem Hintergrund einer spezifischen Erinnerungskultur zu lesen, in der man sich seiner Geistesheroen zu vergewissern suchte. Dennoch dürfte Adolf Sterns Bemerkung, ein Liszt-Denkmal in Weimar bedeute weit mehr als ein neuerliches Standbild, keine bloß rhetorische sein, diene sie doch vor allem dazu, gemeinsame Kräfte zu mobilisieren. So wurden zur Finanzierung des Vorhabens Lokalkomitees gegründet und Privatpersonen um Spenden gebeten.<sup>16</sup> In einem zweiten Aufruf wurden gezielt deutsche und ausländische Fürstenhäuser sowie ehemalige Schüler wie Ferruccio Busoni aufgefordert, den Fonds zu unterstützen.<sup>17</sup> An zahlreichen Orten wie in Weimar, Jena, Leipzig, Bonn, München, Zürich, Paris und New York wurden Konzerte zugunsten des Denkmal-Fonds gegeben. Bedeutende Einzelspenden kamen von dem Leipziger Liszt-Verein, dem Wiener Mäzen Nicolaus Dumba sowie dem Liszt-Schüler Richard Burmeister, der mit großem Engagement in den Vereinigten Staaten für das Unternehmen warb. Auch hier konnte Liszt als Vorbild dienen, war es doch seinem maßgeblichen persönlichen Einsatz zu verdanken, dass 1845 in Bonn und 1880 in Wien Denkmale für den verehrten Beethoven errichtet werden konnten.<sup>18</sup> Liszt hatte seine Unterstützung mit dem Argument begründet, dass die Bedeutung von Beethovens Tonkunst gerade durch die vereinte, finanziell aufwendige Denkmalsetzung unverrückbar manifestiert würde.

Entsprechend motiviert zeigte sich das Kuratorium der Liszt-Stiftung, das im Oktober 1897 eine erste, grob umrissene Vereinbarung darüber traf, welchen Liszt das Denkmal darstellen sollte.<sup>19</sup> So erklärte man sich für ein Standbild aus Marmor »ohne großen allegorischen Schmuck«. Liszt solle weder sitzend noch im »Greisenalter« dargestellt, mithin als dynamische Erscheinung erfahren werden. Im Übrigen sei den Künstlern, welchen die im Liszt-Museum ausgestellten bildlichen Darstellungen zur Verfügung ständen, gestalterische Freiheit zu lassen. Von dem Vorschlag, nur ausgewählte Bildhauer einzuladen, sah man ab; vielmehr sollte ein allgemeiner Wettbewerb es allen

15 Vgl. Richard Sier: Deutschlands Geistes-Helden. Ehren-Denkmal der unserer hervorragenden Führer auf geistigem Gebiet in Wort und Bild. Berlin [1904], S. 89–116; Rolf Selbmann: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart 1988; Gerd Reichardt: Heroen der Kunst. Standbilder und Denkmale für bildende Künstler im 19. Jahrhundert (Letter Schriften, 17). Köln 2009.

16 Zur Tätigkeit des Weimarer Lokalkomitees vgl. Stadtarchiv Weimar, Neues Archiv I 32, Nr. 23.

17 Vgl. Die Entstehung des Liszt-Denkmal in Weimar. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 21/22, 28. Mai 1902, S. 290 f. sowie GSA 70/7.

18 Vgl. Heinrich Carl Breidenstein: Festgabe zu der am 12. August 1845 stattfindenden Inauguration des Beethoven-Monuments. Bonn 1845, S. 6 und Leopold Alexander Zellner: Chronik des Denkmals. In: Die Enthüllung des Beethoven-Denkmal in Wien am 1. Mai 1880. Wien 1880, S. 12–19, hier S. 17.

19 Vgl. GSA 70/7. Folgende Zitate ebd.



Abb. 3  
*Das Liszt-Haus vom Park aus gesehen, Postkarte, 1906*

Künstlern in Deutschland und Österreich-Ungarn ermöglichen, Entwürfe einzureichen.

In einer im Januar 1899 veröffentlichten Preisausschreibung wurde schließlich festgelegt, dass das aus Laaser Marmor anzufertigende Denkmal seinen Standort in der an das Liszt-Haus angrenzenden Parkanlage finden solle (Abb. 3).<sup>20</sup> Unter dem Ehrenvorsitz von Großherzog Carl Alexander wurden als Preisrichter die Bildhauer Reinhold Begas, Adolf von Hildebrand, Max Klinger und Caspar von Zumbusch benannt.<sup>21</sup> Des Weiteren gehörten dem Preisgericht vier Vertreter der Weimarer Kunstschule an (Emil Graf von Schlitz genannt von Görtz, Max Thedy, Carl Frithjof Smith, Berthold Paul Förster)

<sup>20</sup> Über den genauen Standort war man sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht einig. Als Kostenobergrenze für Anfertigung und Aufstellung des Denkmals wurden 40.000 Mark festgelegt. Die Gesamtkosten für die Errichtung des Liszt-Denkmals betrugen einschließlich der Fundamentierungsarbeiten 49.027 Mark. Vgl. GSA 70/323.

<sup>21</sup> Zu Hildebrands engen Bindungen nach Weimar vgl. Gert-Dieter Ulferts: Großherzog Carl Alexander begegnet dem Bildhauer Adolf Hildebrand. Plastische Kunst im nachklassischen Weimar zwischen fürstlicher Patronage und institutioneller Bindung. In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Das Zeitalter der Enkel (Anm. 5), S. 330–353.

sowie vier Vertreter des »Liszt-Denkmal-Comités«: der Weimarer Oberbürgermeister Karl Pabst, der Pianist und Komponist Berthold Kellermann, der Leipziger Verlagsbuchhändler Oscar von Hase sowie Nicolaus Dumba, der nach seinem Tode durch den Wiener Klavierfabrikanten Ludwig Bösendorfer ersetzt wurde. Die Organisation lag in den Händen des neuen Generalintendanten des Weimarer Hoftheaters, Hippolyt von Vignau, der die ADMV-Vorsitzenden Hans von Bronsart und Fritz Steinbach über alle das Denkmal betreffenden Entwicklungen informierte.<sup>22</sup>

Insgesamt 68 Entwürfe wurden eingereicht, die nach Abschluss des Wettbewerbs im Dezember 1899 für 14 Tage öffentlich im Tempelherrenhaus ausgestellt wurden. Wie einer im Dezember 1899 in der *Kunstchronik* anonym veröffentlichten kurzen Zuschrift eines der Preisjuroren zu entnehmen ist, entsprachen nur wenige der eingesandten Beiträge den Vorstellungen des Komitees: mit »sehr gemischten Gefühlen« habe man die Entwürfe besichtigt, dabei viele mittelmäßige Arbeiten ausmachen und erkennen müssen, dass kaum renommierte Bildhauer sich am Wettbewerb beteiligt hätten.<sup>23</sup> Trotz der geringen Mittel habe man gehofft, »dass die hervorragende Bedeutung und interessante Persönlichkeit des Darzustellenden einen aussergewöhnlichen Wettstreit hervorrufen werde«. In dieser Hoffnung sei man »einigermaßen getäuscht« worden, wenngleich man mehrere anerkennenswerte Arbeiten habe ausmachen können.

Der erste Preis wurde dem jungen, in München tätigen Bildhauer Hermann Hahn (1868-1945) zugesprochen, der sich mit zwei Entwürfen beworben hatte (Abb. 4).<sup>24</sup> Hahns Konzept sah vor, Liszt in ein seit seiner klerikalen Weihe 1865 bevorzugt getragenes langes Abbé-Gewand zu kleiden. Die auf diese Weise erzielte schlichte Monumentalität der leicht ausschreitenden Figur erlaubte es, die gestalterische Aufmerksamkeit auf Kopf und Hände des Meisters zu legen und auf diese Weise auf sein Wirken als Komponist und Schriftsteller, als Virtuose und weitsichtiger Denker zu verweisen. Als horizontalen Kontrast

22 Carl Ruland, der Direktor des Großherzoglichen Museums und Vertraute Carl Alexanders, wurde als Gutachter hinzugezogen. Max Klinger und Reinhold Begas nahmen an der entscheidenden Sitzung des Preisgerichts am 13. und 14. November 1899 nicht teil.

23 Zitiert nach Max Zimmermann: Die öffentlichen Preisbewerbungen für Bildhauer. In: *Kunstchronik* NF 11 (1899/1900), Sp. 129-134, hier Sp. 129 (folgende Zitate ebd.). Vgl. *Die Kunst für Alle* 15 (1900), S. 142.

24 Vgl. *Die Kunst für Alle* 15 (1900), S. 164, Abb. S. 165. Die Preise waren mit 2.000, 1.000 und 500 Mark relativ niedrig dotiert. Der zweite Preis ging an den in Kassel tätigen Hans Everding, der dritte an den österreichischen Bildhauer Heinrich Fuss. Zu Hermann Hahn vgl. Andrea Volwahn: *Der Bildhauer Hermann Hahn (1868-1945)*. München 1987, S. 127 f. und 334 f. Die Entwürfe Hahns sind in den Weimarer Sammlungen nicht überliefert, da sie der Bildhauer zurückforderte, um sie für seine weitere Arbeit am Denkmal zu nutzen.





*Abb. 4*  
Hermann Hahn, Entwurf für das  
Liszt-Denkmal, Gips, 1899



*Abb. 5*  
Hermann Hahn, Liszt-Denkmal  
in Weimar, Marmor, 1902

zu dem auf einem durch figürlichen Schmuck ausgezeichneten Sockel platzierten Standbild schlug der Bildhauer zwei seitlich des Postaments anschließende Brüstungsmauern mit Sitzbänken vor.

Die Entscheidung des Preis-Komitees für Hahns Entwurf war mit der Auflage verbunden, der Bildhauer möge seinen Entwurf innerhalb von vier Monaten überarbeiten und eine größere, im Maßstab 1:3 gefertigte Fassung nach Weimar senden. Dieser Entwurf wurde im Großherzoglichen Museum aufgestellt, wo ihn das Komitee am 14. Juni 1900 erneut diskutierte. Erst nach Besichtigung des Tonmodells in Hahns Münchener Atelier am 19. Mai 1901

wurde der Künstler mit der Ausführung des Denkmals in Marmor beauftragt (Abb. 5).<sup>25</sup>

Die intensiven Gespräche um die Gestaltung der Skulptur lassen erkennen, dass die Auftraggeber konkrete Vorstellungen verfolgten, welche die Arbeit des Bildhauers maßgeblich prägten. Für Hahn, einen ausgewiesenen Porträtisten, stellte sich das grundsätzliche Problem, dass er Liszt nicht kannte und insofern auf das vorhandene Bildmaterial angewiesen war. So dürfte der hochgeschlossene Kragen des Dargestellten auf Hahns Beschäftigung mit der 1867 geschaffenen Liszt-Büste von Caspar von Zumbusch zurückzuführen sein.<sup>26</sup> Die Gestaltung des angewinkelten linken Arms wiederum, über den ein bis auf den Boden herabreichender Mantel gelegt ist und dessen Hand ein gerolltes Manuskript hält, weist Gemeinsamkeiten mit jenem Gemälde auf, das Charles Verlat 1871 vom Komponisten schuf.<sup>27</sup> Das Fingerspiel der rechten Hand wiederum lässt auf eine Beschäftigung des Bildhauers mit Abgüssen von Liszts Hand schließen.<sup>28</sup> Während seiner Aufenthalte in Weimar hatte Hahn Gelegenheit, Liszts Bildnisse eingehend zu studieren.<sup>29</sup> Darüber hinaus wurden ihm Abgüsse als Anschauungsmaterial in sein Münchener Atelier gesandt, wo ihn die Mitglieder des Denkmal-Komitees des Öfteren besuchten, um den Fortgang der Arbeit zu begleiten.<sup>30</sup>

Ihr grundlegender Einwand gegen Hahns erste Entwurfsskizze bestand darin, dass Liszt als der »harmlose Parkspaziergänger«<sup>31</sup> erscheine und damit

- 25 Vgl. GSA 70/318 sowie Abbildungen des Denkmals in: Die Kunst 5 (1902), S. 479 f.; Alexander Heilmeyer: *Moderne Plastik*. 50 Reproduktionen von hervorragenden Werken moderner Plastik. Leipzig [um 1903], Nr. 3 und 43; Wilhelm Radenberg: *Moderne Plastik*. Einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit. Düsseldorf und Leipzig 1912, S. 15. Ein Gipsmodell des Liszt-Standbildes wurde mehrfach in Ausstellungen gezeigt, so 1902 und 1910 auf der Münchener Secession und 1907 während der Internationalen Kunst-Ausstellung in Mannheim.
- 26 Vgl. André Csatkai: Versuch einer Franz Liszt-Ikonographie. In: *Burgenländische Heimatblätter* 5 (1936), S. 54-67, hier Nr. 100, S. 58 f. und Abb. vor S. 21.
- 27 Vgl. Katalog des Grossherzoglichen Museums zu Weimar. Weimar 1894, S. 74, Nr. 204 und Walther Scheidig: *Die Weimarer Malerschule 1860-1900*. Hrsg. von Renate Müller-Krumbach. Leipzig 1991, Abb. S. 39.
- 28 Vgl. Pauline Pocknell: Reading Liszt's Hands: Molds, Casts and Replicas as Guides to Contemporary Creative Representations. In: *Journal of the American Liszt Society* 54-56 (2003-2005), S. 171-190. Vgl. die fotografische Aufnahme in GSA 70/320. Hahn ließ sich im Januar 1901 einen Abguss von Liszts Hand nach München senden.
- 29 Vgl. Hermann Hahn an Carl Müllerhartung, 11. Oktober 1900. ThHStAW, HMA 2225, Bl. 240.
- 30 In diesem Zusammenhang wurde der Bildhauer auch auf weitere bildliche Vorlagen verwiesen: So überließ ihm Berthold Kellermann Liszt-Fotografien aus eigenem Besitz, und Adolf Stern sandte einen Abguss von Ernst Rietschels bekanntem Reliefporträt des Komponisten, damit Hahn die Gestaltung der Haare überdenke.
- 31 Emil Graf von Schlitz genannt von Görtz an Hippolyt von Vignau, 19. März 1901. GSA 70/318.

weder seiner Persönlichkeit noch der ihm zugedachten Vorbildfunktion entspreche. Das Bestreben des Denkmal-Komitees zielte im Folgenden darauf ab, drei neuralgische Punkte überarbeiten zu lassen: (1) den als zu streng und entrückt beurteilten herben Ausdruck des Gesichts, (2) die starre, priesterliche Gewandung sowie (3) den unmotiviert herabhängenden rechten Arm. Gefordert wurde ein Antlitz, das entschlossene Größe und Inspiration und doch zugleich eine freundliche, der Welt zugewandte Milde, eine Liszt eigentümliche »siegfeste, sonnige heitre Liebenswürdigkeit«<sup>32</sup> erkennen lasse – Hahn verstand es bis zuletzt nicht ganz, diesen Wunsch umzusetzen. Auch gelang es ihm nur bedingt, eine überzeugende Lebensähnlichkeit herzustellen, welche den mit Liszt Vertrauten ein besonderes Anliegen war.<sup>33</sup>

Kritik erfuhr zudem die priesterliche Strenge des Dargestellten. So schlug auch Adolf von Hildebrand vor, den langen Abbé-Rock zu kürzen, damit die Figur weniger statisch erscheine. Um die ruhige Monumentalität nicht aufgeben zu müssen, beharrte Hahn jedoch auf seiner ursprünglichen Lösung. Durch eine stärkere Modellierung der Gewandung gelang es ihm, dieses leichter und natürlicher wirken zu lassen. Ein dritter Streitpunkt blieb die schlaffe rechte Armhaltung und die als affektiert kritisierte Spreizung der Finger, welche offenbar nicht als eine Referenz an den Klaviervirtuosen verstanden wurde: Man gewinne den Eindruck, so die geschraubte Notiz anlässlich der Besichtigung des Standbildes in Hahns Atelier, »daß die mit der Inspiration verbundene Anspannung der geistigen Kräfte unwillkürlich eine gewisse nervöse Bewegung der rechten Hand« zur Folge habe.<sup>34</sup> Damit lag Hans von Bronsart in seinem Urteil nicht falsch, dass die Marmorfigur den »einigermaßen vergrößerten, und mehr für die Kunst kämpfenden als selbst schaffenden Künstler« darstelle.<sup>35</sup> Entsprechend betonte er in seiner Festrede anlässlich der Enthüllung des Denkmals am 31. Mai 1902 vor allem Liszts kunstfördernde Vorbildwirkung.

Eine unbestreitbare Qualität des Werks bestand indes darin, dass auf allegorisches Beiwerk gänzlich verzichtet wurde. Auf diese Weise gelang es, wie Henry Thode anlässlich der Einweihung bemerkte, die charakterliche Eigenheit des

32 Adolf Stern an Hippolyt von Vignau, 3. Mai 1901. Ebd.

33 Max Klinger arbeitete zur gleichen Zeit an einer postumen Bildnisbüste für Franz Liszt, welche bewusst nicht die äußerliche Erscheinung, sondern vielmehr die »Idee« des Dargestellten zu verkörpern suchte. Cosima Wagner sollte dieses Werk später als die unähnlichste und beste Büste ihres Vaters bezeichnen. Vgl. Victor Voss: Max Klinger's Liszt-Büste. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 22/23, 28. Mai 1902, S. 305; Dieter Gleisberg (Hrsg.): Max Klinger 1857-1920. Leipzig 1992, S. 332 f.; Ursel Berger, Conny Dietrich, Ina Gayk (Hrsg.): Max Klinger. Auf der Suche nach dem neuen Menschen. Leipzig 2007, Nr. 28, S. 138 f.

34 Zitiert nach dem Protokoll der Sitzung vom 19. Mai 1901. GSA 70/318. Richard Sier bemerkte, die Finger umschrieben die Klänge, die dem Geiste des Meisters vor-schwebten. Vgl. Richard Sier: Geistes-Helden (Anm. 15), S. 100.

35 Hans von Bronsart an Hippolyt von Vignau, 31. März 1902. GSA 70/322.

Dargestellten zu akzentuieren: »Es ist ein schlichtes Denkmal, das hier errichtet wurde und man darf es dem Künstler danken, daß er keinen allegorischen Schmuck angewandt hat. Das Allegorische hindert zumeist daran, das Wesen der Person zu erfassen, indem die Künstler das Allgemeine an Stelle des persönlichen Wesens treten lassen«. <sup>36</sup> Überzeugend war auch das gewählte Stand-Schreitmotiv der Figur, manifestiert sich darin doch eine immanente Dynamik. Liszt erscheint insofern als ein geistig tätiger, von der umgebenden Natur inspirierter, heimkehrender Wanderer – eine Lösung, die zugleich als Kommentar auf das als verwaist beschriebene nahegelegene Wohnhaus zu verstehen war. <sup>37</sup> In diesem Sinne ließ sich der anlässlich des Abendkonzerts am Einweihungstag vorgetragene Prolog Adolf Sterns deuten, der mit der Formulierung begann, es ende jener ersehnte Tag, »[a]n dem der Meister heimgekehrt im Bilde«. <sup>38</sup>

Eine intensive Erörterung fand Hahns Vorschlag, die auf einem hohen Postament platzierte Statue durch zwei langgestreckte, konkav ausschwingende Brüstungen mit vorgelagerten Bänken aus mattgelbem Unterberger Marmor zu flankieren (Abb. 6). <sup>39</sup> Dieses besonders von Hildebrand und Zumbusch befürwortete Vorhaben war zunächst vom Komitee abgelehnt worden, wurde nach Diskussionen aber dennoch genehmigt. <sup>40</sup> Unmittelbares Vorbild war das im Mai 1899 im Englischen Garten in Meiningen eingeweihte Denkmal Adolf von Hildebrands für Johannes Brahms, das dessen enge Bindungen zum Meininger Hoftheater würdigte. <sup>41</sup> Auf halbkreisförmigem Grundriss erhebt sich hier auf einem von je zwei Brunnen und Bänken flankierten Postament die Büste des Komponisten – eine stimmungsvolle Lösung, die das Charakteristische von Brahms' Tonkunst einzufangen vermochte. <sup>42</sup> Eine ähnliche, weniger intime Wirkung beabsichtige Hermann Hahn für Weimar, nimmt sein Entwurf doch den solitären Eindruck der überlebensgroßen Figur zugunsten einer geradezu

36 Zitiert nach der Zeitung Deutschland Nr. 147, 1. Juni 1902. Vgl. Alexander Heilmeyer: *Moderne Plastik* (Anm. 25), Nr. 3 und 43.

37 Vgl. Paul Bachmann: *Das Liszt-Museum in Weimar*. In: *Neue Musikzeitung* 21 (1900), S. 269 f. und 280, hier S. 270.

38 Zitiert nach *Weimarische Zeitung* Nr. 125, 31. Mai 1902.

39 Vgl. Alexander Heilmeyer: *Moderne Plastik* (Anm. 25), Nr. 43. Die Höhe des Standbildes beträgt einschließlich der Grundplatte 2,40 m, die Höhe des Postaments 1,80 m, die der Brüstung 1 m. Die Gesamtbreite umfasst 9,40 m. Mit 3,20 m Gesamttiefe ist das Denkmal vergleichsweise schmal, was sicher dem Standort geschuldet war.

40 Der Kompromissvorschlag, Besucher durch eine Kette oder Verbotstafel daran zu hindern, sich auf den Bänken niederzulassen, wurde verworfen.

41 Vgl. Sigrid Esche-Braunfels: *Adolf von Hildebrand (1847-1921)*. Berlin 1993, S. 322-324. Wie einem Brief von Fritz Steinbach an Hippolyt von Vignau vom 12. Juni 1901 zu entnehmen ist, war die Vorbildwirkung des Brahms-Denkmal bekannt. Vgl. GSA 70/318.

42 Vgl. Fritz Schumacher: *Die Denkmäler des Jahres*. In: *Jahrbuch der bildenden Kunst* (1902), S. 39-43, hier S. 43.

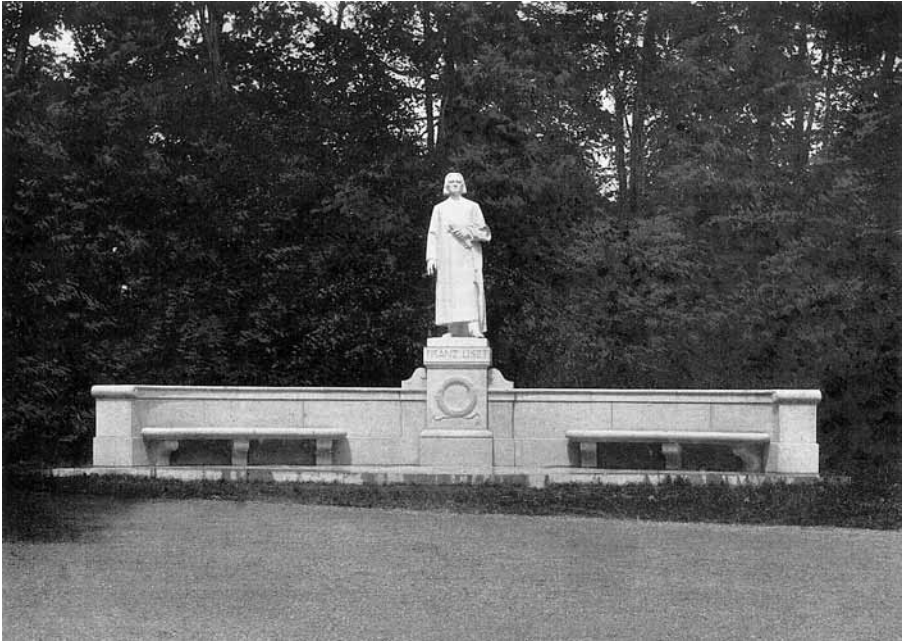


Abb. 6  
Hermann Hahn, Liszt-Denkmal in Weimar, 1902

gestischen Einladung an den Betrachter zurück, sich auf einer der Bänke niederzulassen, um mit dem Meister ins Gespräch zu kommen.<sup>43</sup>

Eine unerwartete Änderung der Planungen zeichnete sich im Dezember 1901 ab, als der nach dem Tod Carl Alexanders neu regierende Großherzog Wilhelm Ernst anordnete, das geplante Denkmal nicht in unmittelbarer Nähe des Liszt-Hauses, sondern im sogenannten Lindenrundteil, einem als Spielplatz genutzten Rondell hinter der Deckpflanzung der Baumschule zu platzieren (Abb. 7).<sup>44</sup> Der Verzicht auf den ursprünglichen Standort bedeutete zum einen,

43 Eine weitere Zutat bildete der weiße Mosaikfußboden, dessen aus farbigen Natursteinen gebildete Ornamente eine Lyra und stilisierte Lorbeerzweige darstellen.

44 Vgl. das Circular vom 22. Januar 1902. GSA 70/322. Über die von Großherzog Wilhelm Ernst vorgebrachten »verschiedenen Gründe« für eine Verlagerung des Denkmals schweigen sich die Quellen aus; die betreffende Akte des Hofmarschall-Amtes (Nr. 2229b) ist leider nicht überliefert. Hahns Schreiben an Vignau vom 11. Dezember 1901 ist zu entnehmen, dass der Großherzog, der wenig später auch im Goethe- und Schiller-Archiv Büsten umsetzen ließ, sich an dem im Hintergrund sichtbaren Gewächshaus störte. Möglicherweise ist die Entscheidung zudem im Zusammenhang mit den beginnenden kunstreformatorischen Bemühungen um Harry Graf Kessler zu sehen.

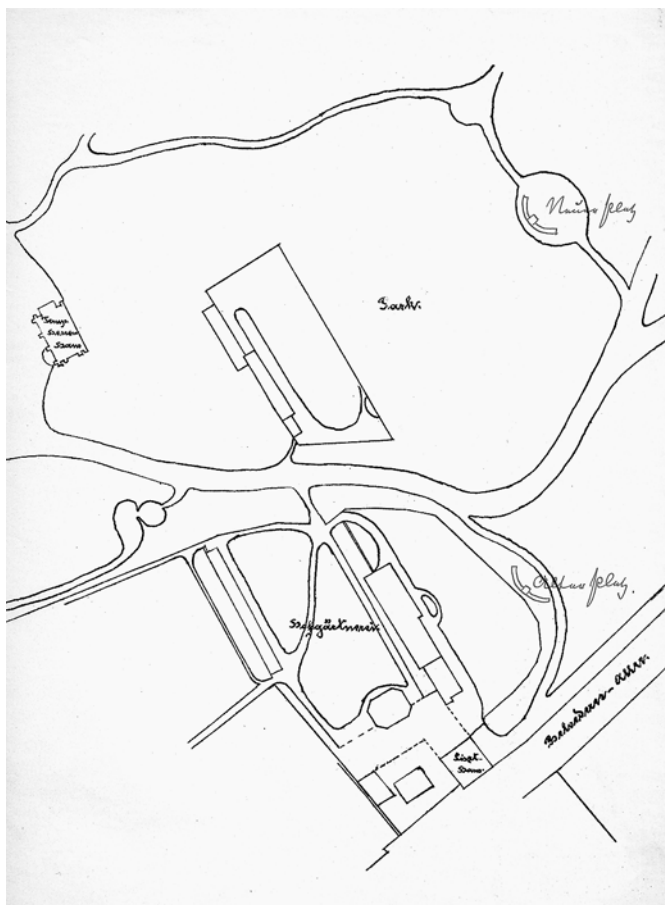


Abb. 7

*Lageplan zur Standortänderung des Liszt-Denkmal, Januar 1902*

dass das Denkmal nun nicht mehr in direkter Sichtachse zum Liszt-Haus stand. Zum anderen war es nun für den Besucherverkehr der Belvederer Allee nicht mehr einsehbar und konnte aufgrund seiner abseitigen Lage auch von den Besuchern des Parks nur eher zufällig ausgemacht werden – ein Umstand, den nicht nur die Mitglieder des Denkmal-Komitees als Abwertung der Bedeutung Liszts verstanden.<sup>45</sup> Auch Hahn lehnte anfangs den neuen Standort entschieden ab, gab aber seinen Widerstand unter der Bedingung auf, das Umfeld neu

45 Vgl. die kritischen Bemerkungen Alexander Wilhelm Gottschalgs anlässlich der Einweihung. In: *Neue Zeitschrift für Musik* Nr. 25, 11. Juni 1902, S. 353–357, hier S. 353.



Abb. 8  
*Einweihung des Liszt-Denkmal, 31. Mai 1902*

gestalten zu dürfen. Dieses wurde ab April 1902 vom Hofgärtner Otto Skell ausgeführt.<sup>46</sup> Hahns Hoffnung, das Standbild werde an seinem neuen Ort »keine Einbuße, vielleicht sogar noch eine Steigerung«<sup>47</sup> erfahren, war durchaus berechtigt, erlaubte die neue Lage doch, es stärker als ein eigenständiges Objekt wahrzunehmen.

Hier wurde das Denkmal schließlich am 31. Mai 1902 unmittelbar vor Eröffnung der in Krefeld veranstalteten 38. Tonkünstler-Versammlung des ADMV feierlich eingeweiht (Abb. 8).<sup>48</sup> Zu den geladenen Gästen zählten zahlreiche bedeutende Liszt-Vertraute und -Schüler, Repräsentanten wichtiger musikalischer Institutionen und ausländische Künstler wie Camille Saint-Saëns. Einmal

46 Vgl. Skells Pläne zur Umgestaltung des Denkmal-Platzes. Klassik Stiftung Weimar, Abteilung Gärten I 2/09-11. Wie Hahns Brief an Vignau vom 26. März 1902 zu entnehmen ist, bat der Bildhauer darum, die von Skell als Hintergrund geplanten Koniferen »nicht zur Hauptsache zu machen damit der Laubwaldcharakter gewahrt« bleibe. GSA 70/322.

47 Protokoll vom 18. Januar 1902. Ebd.

48 Die Einweihungsfeier fand um 11 Uhr vor geladenen Gästen statt. Am Abend wurde im Weimarer Hoftheater Liszts »Heilige Elisabeth« aufgeführt. Vgl. die Zeitungsausschnittsammlung zur Enthüllung des Liszt-Denkmal. HAAB L 538. Zu Louis Helds Fotografien vgl. Wolfgang Marggraf: Franz Liszt in Weimar (Tradition und Gegenwart. Weimarer Schriften, 18). Weimar 1985, S. 36 f. Die ebd., S. 44 f. abgebildete Aufnahme entstand nicht 1911, sondern ebenfalls anlässlich der Einweihung 1902.

mehr bewies sich damit die von Liszt und Weimar ausgehende Strahlkraft. Hans von Bronsart betonte in seiner Festrede, dass der Virtuose Liszt zwar stets gefeiert worden sei, der Komponist aber über seinen Tod hinaus viele Anfeindungen habe ertragen müssen.<sup>49</sup> Erst die vereinte Huldigung, die man nun Liszts Marmorbilde darbringe, bezeuge endgültig, »daß sein Glaube an die Unvergänglichkeit seiner Werke kein leerer Wahn« gewesen sei. Als ein Sinnbild seines kunstreligiösen Wirkens, Schaffens und Glaubens diene das Franz Liszt-Denkmal künftig als ein Ort der Wallfahrt und Andacht, an dem die Jugend seinem Vorbild, dem Verfechter des Ideals der Schönheit und dem Streiter für Freiheit und Fortschritt in der Kunst, huldigen könne. Diese zukunftsorientierte Deutung korrelierte mit einer zweiten, die auf ähnliche Weise verdeutlichte, dass die Einweihung des Standbildes als eine Zäsur in der Geschichte der Liszt-Verehrung verstanden wurde: Als ein »Trauerfest« beschrieb der Kunsthistoriker, Dichter und Essayist Benno Geiger die Veranstaltung, visualisierte die Enthüllung doch schlagartig eine seit Liszts Tod 1886 kaum wahrgenommene »Gegenwart des Verlustes«.<sup>50</sup>

Das Liszt-Denkmal in Weimar: ein Ort der Heimkehr also, des Abschieds und des Aufbruchs zugleich, ein Ort kollektiver Selbstvergewisserung sowie eines bekräftigten Bekenntnisses zu Liszts Werk und der mit seinem Namen verbundenen Musikkultur. Mit seiner Errichtung fand ein durch die Initiative des ADMV und der Liszt-Stiftung getragenes Projekt sein erfolgreiches Ende. Es bildete das Vorbild für ein weiteres, wissenschaftliches wie künstlerisches Denkmal für Franz Liszt, das seiner Umsetzung, wie Oscar von Hase erinnerte, noch immer harrete: die kritische Gesamtausgabe seiner Werke, welche nach gescheiterten Verhandlungen des ADMV mit dem Verlag Breitkopf & Härtel zu eben jener Zeit drohte begraben zu werden, da Hermann Hahns Marmorstandbild eingeweiht werden konnte.<sup>51</sup>

49 Vgl. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 25, 11. Juni 1902, S. 354–356. Folgende Zitate ebd.

50 Benno Geiger: Liszt und sein Denkmal. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 25, 11. Juni 1902, S. 357 f., hier S. 357.

51 Vgl. Oscar von Hase an Hippolyt von Vignau, 26. Januar 1902. GSA 70/306. Die Großherzog Carl Alexander gewidmete Werkausgabe konnte ab 1907 erscheinen, blieb allerdings unvollendet. Vgl. Franz Liszt: Musikalische Werke. Hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung. Leipzig 1907–1936 und Evelyn Liepsch: »Im Sinne Liszts ...« (Anm. 5), S. 275.



## Bildnachweis

Archiv Dümmling, Berlin: S. 191, 193, 201

Bauhaus-Archiv Berlin: S. 123

Harvard Universität, Cambridge: S. 228

Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar: S. 78, 160, 270, 281, 284, 285

Karl Peter Röhl Stiftung: S. 131

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz, S. 16, 27, 40, 82, 85, 93, 94, 126, 137 (Tafel 1 und 2), 138 (Tafel 3), 139 (Tafel 4), 140 (Tafel 5), 174, 175, 179, 181, 185, 186, 187, 203, 223, 225, 229, 255, 256, 257, 293, 295, 299, 301, 302, 303, 305 (Tafel 6), 306 (Tafel 7), 307 (Tafel 8), 308 (Tafel 9), 309 (Tafel 10, 11 und 12), 312 (Tafel 14)

Richard-Wagner-Museum Bayreuth: S. 39

Staatliches Museumsreservat Pawlowsk: S. 310 f. (Tafel 13)

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 159, 241, 249

## Erstpublikation

Alexander Rosenbaum: »unendlich Grösseres als ein Standbild«. Der Allgemeine Deutsche Musikverein und die Errichtung des Franz Liszt-Denkmal in Weimar.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag 2011, S. 173–188.