

Detlef Altenburg

Liszt und die Frauen

Der Stoff, aus dem die Träume sind

Mit keinem anderen Thema haben sich schon zu Lebzeiten die Biographen Franz Liszts so intensiv auseinandergesetzt wie mit dem Thema »Liszt und die Frauen«. Es ist sozusagen ein »Klassiker« der Lisztbiographik, ja streng genommen auch der Lisztjubiläen.¹ Hier kommen traditionell die gewissenhaften Leporellos der biographischen Laienforschung ebenso auf ihre Kosten wie die von höchsten Tugenden akribischer Recherche beseelten Freunde des kulturell motivierten journalistischen Voyeurismus. Hier feierte schon zu Lebzeiten das von bürgerlicher Sittenstrenge und Neidkomplexen der Möchtegern-Don-Giovannis zugleich gespeiste Klischee vom Ausnahmekünstler, der alle gesellschaftlichen Normen sprengt, wahre Urständ. Und hier entstand ein willkommener Freiraum, über die vermeintlichen sexuellen Libertinagen eines auch im Abbégewand noch ungewöhnlichen erotischen Freuden frönenden Künstlers zu spekulieren. Auch Bernd W. Wessling fand es 1978 noch spannend genug, seinen Lesern den ganz privaten Liszt und seine Affäre mit der legendären Kosakin Olga Janina aus deren Sicht möglichst anschaulich nahe zu bringen, dass man fast glaubt, er sei ein Zeitzeuge gewesen: »Bald gefiel sich das Paar darin, die gegenseitigen Frivolitäten zu genießen. Olga war eine höchst erfindische Person. Liszt hatte nie Langeweile. Sie kürzte ihm eine Soutane, so daß sie beim Tee, wenn er das »Röckchen« trug, seine männlichen Beine und Schenkel bewundern konnte. Er dagegen verlangte, daß sie die Nächte »nur im Mieder« neben ihm verbrachte.«²

Aber auch die weniger spektakuläre Beschäftigung mit Liszts langjährigen Lebensgefährtinnen, mit der Gräfin Marie d'Agoult und der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, bot reichen Stoff für vielfältige romanhafte Verarbeitungen der Biographie des Künstlers, der der Fantasie ein schier unerschöpfliches Terrain eröffnete: Warum musste die Beziehung mit Marie d'Agoult, seiner großen Liebe der 1830er Jahre, scheitern? Welche Frauen gab es nach der Jugendliebe Caroline de Saint-Cricq, bevor er Marie d'Agoult kennen lernte, mit wie vielen hat er Marie betrogen? Was hat es mit der angeblichen Affäre mit Lola Montez auf sich? War es vor allem das unermessliche Vermögen, das Liszt an der Fürstin Sayn-Wittgensein gereizt hat? Wie vereinbarten sich die Niederen Weihen mit den Liebschaften seiner späten Lebensjahre, über die seine Biographen spekulierten? Nach den Forschungen von Pauline Pocknell³ drängen sich noch weitere, durchaus nicht unspektakuläre Fragen auf: Hat seine Vertraute seit den 1850er Jahren, Agnes Street-Klindworth, in Weimar ihn auch ausgespäht, und hatten sie ein gemeinsames Kind? Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Biographie von Franz Liszt der Stoff ist, aus dem die Träume sind. Für die Trivalliteratur und auch für den ambitionierten Musikerroman bietet diese Biographie einen schier unerschöpflichen Quell der Inspiration. Populäre Lebensromane wie die von Guy de Pourtalès⁴ von 1925 und Zsolt Harsányi⁵

1 Zum 100. Geburtstag des Komponisten erschienen gleich zwei konkurrierende Publikationen unter diesem Titel: La Mara: *Liszt und die Frauen*, Leipzig 1911, 1919 ebenda in zweiter neubearbeiteter Auflage; Julius Kapp: *Franz Liszt und die Frauen* (= Die Frau, Serie II, 20), Leipzig 1911. Bis zu einem gewissen Grad ist das Thema »Liszt und die Frauen« auch eine Art roter Faden bei Oliver Hilmes: *Franz Liszt. Biographie eines Superstars*, München 2011.

2 Bernd W. Wessling: *Franz Liszt. Ein virtuosos Leben* (1973), München ²1978, S. 189.

3 *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: a Correspondence, 1854–1886*, hg. und übers. von Pauline Pocknell, Hillsdale / NY 2000.

4 Guy de Pourtalès: *La Vie de Franz Liszt*, Paris 1925, deutsche Übers. von Hermann Fauler unter dem Titel *Franz Liszt. Roman des Lebens*, Freiburg 1927. Zahlreiche Übersetzungen und Neuauflagen bis mindestens 1983.

5 Zsolt Harsányi: *Magyar rapszódia*, 4 Bde., Budapest 1935–1936, deutsche Übers. von J. P. Toth und Arthur Luther unter dem Titel *Ungarische Rhapsodie. Der Lebensroman von Franz Liszt*, 4 Bde. Leipzig 1936. Der Roman erfuhr ungezählte Neuauflagen und Übersetzungen bis mindestens 1988.

Lisbeth Suhrcke

Zwischen persönlicher Verehrung und kulturpolitischen Zielen

Das Liszt-Bild der Publizistin Marie Lipsius (1837–1927)

Sie hat Franz Liszt Zeit ihres Lebens bewundert, ja vergöttert, sein Urteil über alles gestellt und ihm zu Ehren mit ihren Publikationen ein idealisierendes Charakterbild seiner Person geschaffen, wobei sie auch vor Manipulationen nicht halt machte. Das ist, in Kurzversion, das eine Image von Marie Lipsius, der Musikpublizistin und Herausgeberin der ersten Liszt-Briefedition.¹ Das andere Image besagt: Sie hat Liszt ins Zentrum ihrer biographischen und editorischen Arbeit gestellt und sich, indem sie sich einem musikalischen Außenseiter widmete, einen für Frauen universitär noch verschlossenen Zugang zur Musikforschung eröffnet. Somit kann sie als erste Musikwissenschaftlerin gelten.² Wenn diese, zugegebenermaßen hier zugespitzten, Positionen so weit auseinander liegen, deutet das erstens darauf hin, dass wohl keine von beiden die richtige ist und zweitens, dass es vielleicht auch gar kein Widerspruch sein muss, einerseits zu idealisieren und dabei doch eine angesehene Rolle in der Musikforschung des 19. Jahrhunderts einnehmen zu können. An drei Beispielen soll im Folgenden gezeigt werden, welche Formate Lipsius gewählt hat, um ihrem Ziel, Franz Liszt als einen idealen Charakter darzustellen, näher zu kommen, wie sie im Einzelnen vorgegangen ist und in welchem kulturhistorischen Kontext sie das realisieren

konnte. Die Bewunderung für Franz Liszt war dabei der Ausgangspunkt aller drei Arbeiten, die hier vorgestellt werden. Doch ihr individueller Handlungsspielraum war jeweils in anderer Form durch kulturhistorische Moden, durch Auseinandersetzungen mit Verwandten Liszts oder durch kommerzielle Interessen geformt, ja zuweilen auch begrenzt.

Marie Lipsius (1837–1927) entstammte einem Elternhaus, in dem Bildung ein wichtiges Gut darstellte. Ihr Vater war Rektor der Thomasschule in Leipzig, wie schon der Großvater und auch Urgroßvater mütterlicherseits Gymnasialrektoren gewesen waren. Die drei älteren Brüder schlugen alle eine Universitätslaufbahn ein, der erste wurde Theologe, der zweite Architekt und der dritte Philologe. Lipsius selbst erhielt die für Mädchen des wohlhabenden Bildungsbürgertums übliche Schulbildung und besuchte einige Jahre ein höheres Pensionat. Selbstverständlich rundeten



Marie Lipsius / La Mara (vor 1893)

Quelle: Wikipedia

Klavier- und Gesangsunterricht ihre Vorbereitung auf das Eheleben ab – dass sie dieses nie einlöste, sei nur am Rande erwähnt. Zusätzlich aber ließen der Vater und die Brüder (die Mutter starb in ihrem fünften Lebensjahr) sie stets teilhaben an deren angeregtem Austausch, und die Brüder forderten die kleine Schwester zuweilen sogar mit Prüfungen heraus, um das zuvor Erklärte abzufragen. Somit wurde die Nähe zu Universität und Gelehrsamkeit zu einer Prägung, die Marie Lipsius lebenslang erhalten blieb und sie für die Zukunft stärkte.

Eine andere Prägung manifestierte sich, seitdem sie im Hause der Familie Pohl, die ihren Eltern befreundet war, mit der Musik von Franz Liszt,

1 Vgl. z. B. Everett Helm: *Franz Liszt: ein Opfer seiner Biographen?* in: *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, hg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1973, S. 167–177.

2 Vgl. James Deaville: *Writing Liszt: Lina Ramann, Marie Lipsius, and Early Musicology*, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 73–97.

Jeroen van Gessel

Carolyne von Sayn-Wittgenstein: Selbstständig an Liszts Seite

Man konnte sie nicht schön nennen, doch verlieh ein ausdruckstiefes herrliches Augenpaar ihrem Antlitz Reiz und Bedeutung«, schrieb Marie Lipsius, der musikalischen Welt bekannter unter ihrem Pseudonym »La Mara«, über die Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819–1887).¹ Derselben Ansicht war die Schriftstellerin Malwida von Meysenbug, die in den letzten Lebensjahren der Fürstin dem Kreis vertrauter Freunde angehörte: Die Fürstin, meinte sie, sei keine Schönheit und sei dies auch nie gewesen, sie habe ihr einmal sogar lachend erzählt, dass ihre Mutter, eine reizende und elegante Frau, zutiefst enttäuscht über die Hässlichkeit ihres Kindes gewesen sei.² Und ausgerechnet eine so wenig attraktive Frau soll einer der größten Frauenschwärme des 19. Jahrhunderts an seiner Seite gehabt haben wollen? Was war das für eine Frau, die die letzten dreißig Jahre ihres Lebens in einem kleinen Apartment in Rom

verbrachte, in das kein Tageslicht dringen durfte und in dem nur der Schein einiger Kerzen ihr unermüdliches Arbeiten an einer Reihe schwüliger Schriften über die katholische Kirche und das Wesen der Religion ermöglichte? Was war das für eine Frau, die sich auf diese schriftstellerische Tätigkeit gestürzt hatte, nachdem ihre Pläne, Liszt zu heiraten, sich endgültig zerschlagen hatten? Was war das für eine Frau, die eine Mischung zu sein schien aus dem rätselhaften Dekadenten und ebenfalls in der Düsternis lebenden Grafen Jean Floressas des Esseintes aus J. K. Huysmans'

A rebours (1884) und der unglücklichen Miss Havisham aus Charles Dickens *Great Expectations* (1861), die, nachdem ihr Bräutigam sie am Tag der geplanten Eheschließung verlassen hatte, sich für den Rest ihres Lebens in einem stockdunklen Zimmer einsperrte?

Ohne Zweifel haben sich jedenfalls viele Zeitgenossen schwer getan mit Liszts Beziehung zu Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Die in Memoiren und Erinnerungen zu findenden Bemerkungen über das angeblich nicht sehr vorteilhafte Aussehen der Fürstin artikulieren dieses Befremden noch in milder Form, denn es gab auch solche, die sie rundherum ablehnten, darunter vor allem Liszts Tochter Cosima und deren Mann, Richard Wagner. Cosima attestierte der Fürstin in ihrem Tagebuch nicht nur »zynische Unverschämtheit«, sondern macht sie auch für den frühen Tod ihres Bruders Daniel verantwortlich, der »ein Opfer der Leichtfertigkeit des Vaters,



Carolyne von Sayn-Wittgenstein (um 1840) mit ihrer Tochter Marie

der Mutter und der gleichgültigen Grausamkeit der Fürstin Wittgenstein« geworden sei. Für Richard Wagner war Liszts Oratorium *Christus* nur »ein Zeichen der Verarmung des Geistes«, weil in diesem Werk die »Errungenschaften einer großen edlen Kunst« nur angewendet worden seien, »um das Pfaffengeplärr nachzumachen.« »Wir sind traurig über die Entwicklung des Vaters«, fasste Cosima ihre Eindrücke zusammen, »an welcher Fürstin W. gewiß die Hauptschuld trägt.« Überhaupt sei die Fürstin »gleich einer Wilden nur den größten Effekten, den *Chocs* in der Musik zugänglich« gewesen. Nachdem Ada Pinelli, eine Bekannte aus Rom, 1882 bei den Wagners zu Besuch gewesen war und von der Fürstin erzählt hatte, zog Cosima das Fazit: »Ihre Erinnerungen an Fürstin Wittg. bringen diese grauenhafte Erscheinung

1 La Mara (Marie Lipsius): *Franz Liszt und die Frauen*, Leipzig 1919, S. 187.

2 Malwida von Meysenbug: *Memoiren einer Idealistin und ihr Nachtrag: Der Lebensabend einer Idealistin*, Stuttgart 1927, S. 267–268.

Beatrix Borchard

Was heißt hier Wirklichkeit?

Zum Marie d'Agoult-Bild in der aktuellen Liszt-Biographik

Frauen um/für/gegen Liszt – Urteile wohin man blickt. Die staunende Leserin reibt sich die Augen. Die erste Charakterisierung vieler Liszt-Biographien gilt der Frage: schön oder nicht? Die letzte: Hat sie IHM – das heißt seinem Werk – genutzt oder geschadet? Woher stammen die erstaunlich konstanten Denk- und Beschreibungsmuster, unabhängig vom Geschlecht des Autors und – fast – unabhängig davon, ob das Buch sich als wissenschaftlich oder als populär versteht? Was für ein Verständnis von Musikgeschichte (und entsprechend von Musikgeschichtsschreibung) liegt diesen Fragen zugrunde?

I – Gräfin versus Fürstin

»Die literarisch begabte Gräfin Marie d'Agoult galt als strahlendste, schönste, gebildetste, anziehendste, eleganteste Erscheinung des Faubourg-Saint-Germain.«¹ Mit dieser Formulierung fasst Klára Hamburger das vorherrschende Marie d'Agoult-Bild zusammen. So rühmt etwa auch Serge Gut die Gräfin wegen »ihrer Schönheit, ihrer eleganten Haltung, ihrer Bildung und Intelligenz« und erklärt die Beziehung Liszt-d'Agoult zu einer der »größten Passionen des Jahrhunderts«². Schön und gebildet – Christoph Rueger, das populäre Genre bedienend – gehört zu den wenigen, die diese Zuschreibungen in Frage stellen. So verweist er auf Zeitzeugen, die ihre Füße als »zu groß«, das Gesicht als »schiefe«, ihre Garderobe als zuweilen »nicht geschmackvoll« kritisieren.³ Rueger fährt fort: »Zu den äußeren Vorzügen kamen noch geistige Regsamkeit und rasche

Auffassungsgabe – später wird sie als Schriftstellerin unter dem Pseudonym Daniel Stern ihren Weg machen. Allerdings [wieso eigentlich »allerdings«?] gesteht sie selbst, dass sie vor der Begegnung mit Liszt außer einer sehr begrenzten Klostererziehung keine systematische Bildung erhalten habe.«⁴ Dieses Infragestellen der Attraktivität sowie des intellektuellen Niveaus von Marie d'Agoult, hier reduziert auf »geistige Regsamkeit« und »rasche Auffassungsgabe«, als handle es sich um die Beurteilung einer Schülerin, ist typisch für Ruegers – ich nenne es – »Zuckerbrot und Peitsche«-Verfahren, das er gleich wem gegenüber eingesetzt, indem er jede positive Zuschreibung umgehend relativiert.

Barbara Meier, Autorin der aktuellen Rowohlt-Monographie, weiß, dass Marie d'Agoult eine »glänzende Selbstdarstellerin war«.⁵ »Mit der Arroganz der Verwöhnten neigte sie dazu, andere herabzusetzen[...].«⁶ Serge Gut gehört zu den wenigen, die nicht davon schreiben, »wie sie war«, sondern von ihrem »Image«: »Ihre Liebe war, ehe sie sinnlich wurde, geistiger, literarischer und künstlerischer Art. Man hat darüber hinaus den Eindruck, daß sich am Anfang jeder sein ihm gemäÙes Image zulegte, Liszt das des »Salonlöwen«, die Gräfin das der hochnäsigen und leicht versnobben Dame.«⁷ Leider hält Serge Gut seinen quellenkritischen Darstellungsstil nicht konsequent durch. So meint er, Aussagen darüber treffen zu können, wann die Liebe »sinnlich« wurde und enthält sich so wenig wie andere Autoren und Autorinnen charakterlicher Beurteilungen Liszts und d'Agoults, obwohl seine Biographie in ihrer deutschen Übersetzung

1 Klára Hamburger: *Franz Liszt. Leben und Werke*, Köln [u. a.] 2010, S. 47.

2 Serge Gut: *Franz Liszt* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 14), Sinzig 2009, S. 43 (zuerst Paris 1989).

3 Christoph Rueger: *Franz Liszt. seine Musik – sein Leben*, Berlin 2011, S. 76.

4 Ebd., S. 76.

5 Barbara Meier: *Franz Liszt*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 33.

6 Ebd., S. 34.

7 Gut, *Franz Liszt* (wie Anm. 2), S. 44.

Axel Schröter

Liszts Schülerinnen – Zu Unrecht vergessene Virtuosinnen

Die Bedeutung Franz Liszts für die Ausbildung mehrerer Pianistinnen- bzw. Virtuosinnengenerationen ist, Künstlerinnen wie Sophie Menter¹ ausgenommen, nach wie vor ein Desiderat der Forschung. Vorbildliche Ansätze dazu hat diesbezüglich in jüngster Zeit lediglich das Online-Lexikon MuGI² vorgelegt, wo zum Teil erstmals vergleichsweise ausführliche biographische Abrisse nebst Werkverzeichnissen veröffentlicht wurden. Die Lisztforschung hingegen zeigte, wenn überhaupt, bislang größeres Interesse an (möglichen) Affären zwischen Schülerinnen und Meister, als dass künstlerische Aspekte untersucht worden wären. Als Beispiel dafür sei hier nur an Olga Zielinska-Piaseckas erinnert, auch bekannt unter dem Namen Olga Janina, die, folgt man den Angaben Walkers,³ Liszt gleichsam verfallen war, ihn versuchte, aus Enttäuschung wie Eifersucht zu erschießen, daraufhin einen Suizid vortäuschte und schließlich unter einem Pseudonym die kompromittierende Schrift *Souvenirs d'une Cosaque*⁴ veröffentlichte, die dem Ansehen Liszts beträchtlich schadete.

In der Genealogie der Pianistik, so will es scheinen, haben Liszts Schüler eine größere Bedeutung erlangt als die Schülerinnen.⁵ Sie legten auflagenstarke Editionen oder Schellack-Einspielungen der Werke Liszts und anderer Komponisten vor,

verfassten Memoiren oder wurden in der Presse enthusiastisch gefeiert. Man denke hier nur an Eugen d'Albert, August Stradal, Frederic Lamond oder Emil von Sauer,⁶ an Schüler also, die sich vor allem in den letzten Lebensjahren um ihren Meister scharten. Nichtsdestotrotz war Liszt in einem ebenso hohen Maß von Schülerinnen umgeben, die bei ihm Unterricht genossen und von ihm musikalisch kaum minder geprägt wurden als ihre männlichen Kollegen. Dennoch scheint es, dass vielen von ihnen der Durchbruch nicht glückte. Sind sie damit zu Recht in Vergessenheit geraten? War der Kreis um Liszt letztlich doch von einem geringeren Radius als der um Clara Schumann? Dazu mögen auf der Grundlage der Memoiren von Carl Valentine Lachmund⁷ (1882–1884), August Göllerich⁸ (1884–1886) und Amy Fay⁹ (1873) einige Annotationen folgen. Der Zeitraum ist damit auf diejenigen Jahre fokussiert, in denen Liszts unterrichtliche Tätigkeit einen Höhepunkt erreichte, sowie auf das Jahr 1873.

Die Memoiren Carl Valentine Lachmunds wie auch die August Göllerichs sind mit ein Grund dafür, weshalb der Diskurs um Liszts Schülerinnen – wenn es einen solchen überhaupt gegeben hat – rasch verflachte. Denn sie suggerieren nicht selten, dass Liszts Schülerinnen primär aus Gutmütigkeit des Meisters in Genuss seines Unterrichts kamen,

- 1 Vgl. z. B. Marie Lipsius [= La Mara], *Liszt und die Frauen*, Leipzig 1911, S. 239–258, oder neuerdings: Lev Vinocour: *Liszt – Menter – Čajkovskij. Zur Geschichte des Konzertstückes »Ungarische Zigeunerweisen«*, in: *Mitteilungen der Tschairowsky-Gesellschaft* 11 (2006), S. 37–130.
- 2 Vgl. http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/index.php. Besonders hingewiesen sei hier auf die Artikel zu Dory Burmeister-Persen, Pauline von Erdmannsdorfer-Fichtner, Emma Koch, Sophie Menter, Martha Remmert, Margarethe Stern-Herr und Vera Timanova.
- 3 Vgl. Alan Walker: *Of Cossacks and Countesses*, in: Ders.: *Franz Liszt. The Final Years 1861–1886*, Ithaca 1996, S. 171–190.
- 4 Vgl. Anton Knepp: *Les Amours de Liszt et de la Cosaque*, hgg. von Pierre-Antoine Huré und Claude Knepper, Parution 1987.
- 5 Vgl. dazu Michael Saffle: *Franz Liszt. A Research and Information Guide*, New York [u. a.] 2011, S. 481–489.

- 6 Vgl. Runolfur Thordarson: *Recordings of Works of Liszt Played by his Pupils – A Discography and Evaluation*, in: *JALS* 47 (2000), Heft 1, S. 7–67.
- 7 Carl V. Lachmund: *Mein Leben mit Franz Liszt. Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*, Eschwege 1970.
- 8 Wilhelm Jerger (Hg.): *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 39), Regensburg 1975.
- 9 Amy Fay: *Musikstudien in Deutschland. Aus Briefen in die Heimath*, Berlin: Robert Oppenheim 1882, vor allem Kap. 14–19, S. 115–165.

Kadja Grönke

Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin*

Wer Martha Sabinin in den einschlägigen Musikenzyklopädien sucht, wird sie, wenn überhaupt, als Pianistin und Liszt-Schülerin kennen lernen. Auf der Suche nach Leben und Wirken dieser in Dänemark geborenen, in Deutschland aufgewachsenen, in Europa sozialisierten, in Russland heimischen und auf der Krim verstorbenen Frau erweist sich dieses so einprägsam erscheinende Schlagwort freilich als nur einer von vielen bestimmenden Faktoren – und letztlich als einer, dessen Hervorhebung mehr von der Prominenz des Lehrers als von einer vermeintlich singulären Bedeutung für die Schülerin zeugt. Der nachfolgende biographische Abriss zeigt eine Persönlichkeit, die das Glück hatte, in einer kulturell aufgeschlossenen und umfassend interessierten Familie vielfältig gefördert zu werden, und früh ihre musischen Begabungen erprobte. Aufgewachsen an einem Brennpunkt der europäischen Kultur, nutzte Martha Sabinin alle sich dort bietenden Chancen und steuerte zielgerichtet eine professionelle Musikerinnenlaufbahn an. Letztlich folgte sie jedoch dem Ruf einer Pflicht, die in unserer heutigen, säkularisierten und bürgerlichen Zeit wie ein Karriereknick anmuten mag, die aber in ihrem Leben, Denken und Handeln konsequent angelegt war und ihr gewissermaßen ein zweites Leben in anderen Wirkungskreisen eröffnete.

I – Zum familiären Hintergrund

Das Bestimmende ihrer Biographie¹ zeigte sich bereits bei der Geburt: Als Martha Sabinin (oder auf Russisch: Marfa Sabinina) 1831 in Kopenhagen zur Welt kam, war sie nicht etwa

Dänin, sondern Russin, denn als Tochter des Geistlichen der russischen Gesandtschaft wurde sie selbstverständlich Untertanin von Zar Nikolaus I. (1825–1855). In dieser russischen Enklave fiel ihr Geburtsdatum nicht auf den 11. Juni des an ihrem Geburtsort gültigen gregorianischen Kalenders, sondern auf den 30. Mai, den der julianische Kalender an diesem Mittwoch im fernen Russland anzeigte.

Trotzdem war die Sprache ihrer Kindheit zunächst Dänisch, und als ihr Vater 1837 nach Weimar versetzt wurde, wo er als Beichtvater der Zarentochter, Großfürstin Maria Pawlowna (1786–1859), tätig wurde, Deutsch. Dass sie sich letztlich dennoch als Russin – oder besser: als treue Untertanin der russischen Zaren – begriff, zeigt sich an ihrem Lebenslauf, in dem die Komponenten »Russland«, »Zarentum« und »russische Orthodoxie« letztlich bestimmender waren als die Komponenten »Kultur«, »Musik« und »Komponieren«.

- 1 Die biographischen Fakten sind vorwiegend folgenden Publikationen entnommen: [Marfa Sabinina]: *Iz zapisek Marfy Stepanovny Sabininoy* [Aus den Aufzeichnungen der Marta Stepanowna Sabinina], in: *Russkij Archiv* [Russisches Archiv] 1900, I. Buch, Teilband 1, S. 509–544, II. Buch, Teilband 5, S. 37–67, Teilband 6, S. 113–144, Teilband 8, S. 498–517; 1901, I. Buch, Teilband 1, S. 119–140, Teilband 3, S. 520–526, II. Buch, Teilband 5, S. 145–154, Teilband 6, S. 262–277, Teilband 7, S. 438–446, Teilband 8, S. 576–586, III. Buch, Teilband 9, S. 49–80, Teilband 10, S. 229–250, Teilband 11, S. 422–428; 1902, I. Buch, Teilband 2, S. 326–336. – Olga Lossewa: *Marfa Sabinina und ihre Erinnerungen an Clara und Robert Schumann*, in: *Schumann Studien* 6, im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1997, S. 195–224. – Vgl. auch J. M. N. [= Julia M. Nauhaus]: [Biographische Informationen], http://www.schumann-portal.de/pgems/output.php?PAGE_ID=2468&PHPSESSID=3096496214b917dc0c687da462f19e52, Zugriff am 22.4.2010, und Kadja Grönke: Artikel *Sabinin*, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon des SDI*, <http://www.sophie-drinkerinstitut.de/cms/index.php?page=sabinin-martha>, Zugriff am 7.8.2011.

* Für Freia Hoffmann und das Team des Sophie Drinker Instituts Bremen, als kleiner Dank für viele Stunden anregenden Forschens – nicht nur zu Martha Sabinin!

Wolfgang Seibold

»Liszt vor den Thoren, das hat etwas so Elektrisches«

Das Liszt-Fieber der 1840er Jahre

Liszt, in manchen Kreisen allzu klischeehaft – ja, da haben wir es wieder: Liszt als »frauenfressender Virtuose« – ja, da haben wir es wieder: Liszt als »frauenfressender Virtuose«. Und zudem stammt das Zitat vom Mai 2011.¹ Selbstverständlich muss Liszt ein attraktiver Mann, ein Charmeur ersten Grades, vielleicht auch ein »séducteur« gewesen sein. Da nimmt es nicht wunder, wenn er dem »treuteutschen« Wesen suspekt war, wie man es aus einem Brief Robert Schumanns (25. März 1840) an seine Braut Clara Wieck herauslesen kann: »In den ganzen vorigen Tagen gab es nichts als Dinners und Soupers, Musik u. Champagner, Grafen u. schöne Frauen; kurz er hat unser ganzes Leben umgestürzt.«² Und auch andere Musiker, in diesem Fall der Hamburger Konzertimpresario August Cranz, machten aus ihrem Herzen keine Mördergrube; Cranz schrieb am 14. Oktober 1840 an Schumann: »Allerdings, wo dieser Charlatan, dieser Liszt hinkömmt, da muß alles schweigen. Er ist gewiß großer Künstler; aber alle die Manipulationen, die er macht, um sich geltend zu machen, verabscheue ich. Die schänden ihn. Er ist wieder nach London u. dort wird seine Schöne ihn nicht loslassen. Alle Frauenzimmer sind in Liszt weg. Er dürfte nur wollen, so ergeben sich ihm alle. Begreifen kann ich das nicht. Zeitgeist!«³ Clara Schumann nun suchte im Ehetagebuch eine Erklärung zu die-

sem Phänomen: »Nach dem Concert [13. Dezember 1841] aßen wir zusammen bei *Heinrich Brockhaus* zu Abend – von *Liszt* war nicht viel zu haben, denn 2 Damen hatten ihn in Beschlag genommen.

Ich bin überzeugt die Damen überhaupt sind Schuld, wenn *Liszt* sich zuweilen sehr arrogant zeigt, denn sie machen ihm überall die Cour auf eine mir unausstehliche Weise, die ich auch höchst unschicklich finde. Ich verehere ihn auch, aber auch die Verehere muß eine Gränze haben. Ich schwatze, nicht wahr, lieber Robert, verzeih! gieb mir einen Klapps.«⁴

Insbesondere lässt sich das Liszt-Fieber jener Tage in den 1840er Jahren in Berlin beobachten.⁵ Am 23. Dezember 1841 trifft Liszt in Berlin ein: »Er erlebt hier die größten Erfolge seiner Virtuosenlaubahn.«⁶ Beim

ersten Konzert in der Singakademie (27. Dezember 1842) ist bereits Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen, anwesend. Nach zahlreichen triumphalen Konzerten verlässt er die preußische Hauptstadt am 3. März 1842. Im Rückblick schreibt ein Anonymus (mit den Initialen L. M.): »Wem aber gleichst Du, Lißt? Du, ein Allüberwinder! Doch nicht dem Allüberwinder Herkules? Du tatest mehr und weniger als er. Du vollbrachtest 18 Hauptwunderwerke, Deine Konzerte; Du rissst die Felsen auseinander, die uns vom unendlichen Weltmeere des Genies trennten; Du vernichtetest oder zerstiestest das schreckliche



Franz Liszt, Lithographie von F. Elias, Stuttgart, 1843

© Foto: Wolfgang Seibold

1 Stefan Fritz in den *Badischen Neuesten Nachrichten*, Karlsruhe/Ettingen, Nr. 107 (Mai 2011), S. 16.
 2 Clara und Robert Schumann: *Briefwechsel*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 2001, S. 1004f.
 3 *Korespondencja Schumannna*, Briefhandschriften in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków (Krakau), Bd. 11, Nr. 1721.

4 Robert Schumann: *Tagebücher*, hg. von Gerd Nauhaus, Bd. 2, Leipzig, 1987, S. 197.

5 Vgl. dazu auch die Abbildungen im Beitrag von Nina Noeske im vorliegenden Heft, Theodor Hosemann: *Franz Liszt in Berlin* (1842).

6 Serge Gut: *Franz Liszt*, Sinzig 2009, S. 726.

Nina Noeske

Die Geburt der Virtuosität aus dem Geiste der Hysterie?

Zur ›Lisztomanie‹ als weibliches Phänomen

Ein Arzt, dessen Specialität weibliche Krankheiten sind, und den ich über den Zauber befragte, den unser Liszt auf sein Publicum ausübt, lächelte äußerst sonderbar und sprach dabei allerlei von Magnetismus, Galvanismus, Elektrizität, von der Contagion in einem schwülen, mit unzähligen Wachskerzen und einigen hundert parfümirten und schwitzenden Menschen angefüllten Saale, von Histrionalepilepsis, von den Phänomenen des Kitzelns, von musikalischen Canthariden und andern scabrosen Dingen, welche, glaub' ich, Bezug haben auf die Mysterien der bona dea.«¹ – Dass sich Heinrich Heine in seinem Bericht von 1844 ausgerechnet an einen Arzt – noch dazu für »weibliche Krankheiten« – wendet, um dem Phänomen der von ihm so bezeichneten »Lisztomanie«² auf die Spur zu kommen, spricht Bände: Nicht die Ästhetik, sondern die Medizin ist hier demnach gefragt. Der vorliegende Beitrag widmet sich der zeitgenössischen Wahrnehmung des Rummels um den Pianisten Liszt, der in den frühen 1840er Jahren einen Höhepunkt erreichte, als primär ›weibliches‹ Phänomen. Kennzeichnend hierfür ist u. a. der häufig herangezogene Vergleich des Virtuosen mit einem Magnetiseur, doch auch die implizite oder explizite Kennzeichnung des enthusiastischen weiblichen Publikums als ›hysterisch‹ deutet auf eine bestimmte Auffassung des Virtuosenkonzerts als performatives Ereignis³ hin, das die Grenzen der Ästhetik hin zum Pathologischen (und damit auch Politischen) tendenziell überschreitet: Insbesondere im 19. Jahr-

hundert waren Krankheitsmetaphern gang und gäbe, um eine bedrohte politische Ordnung zu beschreiben; und was ist für den Zusammenhalt der bürgerlichen Gesellschaft bedrohlicher als die Infragestellung der vermeintlich ›naturgegebenen‹ Geschlechterrollen, von der u. a. die Diagnose ›Hysterie‹ zeugt? Abschließend sei erwogen, was dies für die musikgeschichtliche Einordnung des Phänomens Liszt zwischen ›Körper‹ und ›Geist‹ bedeutet.

I – Liszts weibliches Publikum

Nimmt man die zeitgenössischen Berichte, Satiren und Karikaturen – selbst wenn man das Mittel der Übertreibung abrechnet – als Zeugnis vergangener Wirklichkeit beim Wort, so waren es vor allem die Frauen, die am Enthusiasmus um Liszt beteiligt waren: »[W]omen played a more active role in all stages of the discourse of virtuosity than is traditionally presented in the literature.«⁴ Tatsächlich war das bürgerliche Konzertpublikum in den 1830er und 40er Jahren, glaubt man einigen schriftlichen Zeugnissen, so ›weiblich‹ wie nie zuvor;⁵ noch in den 1870er Jahren heißt es in Otto Gumprechts Ausführungen über *Die Frauen in der Musik*: »Betreten wir [...] die Zuhörerräume der Theater und Concertsäle, so finden wir sie fast immer überwiegend von weiblichen

1 Heinrich Heine: *Lutezia. Musikalische Saison von 1844. Erster Bericht*, in: Ders.: *Säkularausgabe*, Bd. 11, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin [u. a.] 1974, S. 247–254, hier S. 251.

2 Ebd., S. 250.

3 Vgl. insb. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

4 James Deaville: *Liszt's Virtuosity and His Audience: Gender, Class and Power in the Concert Hall of the Early 19th Century*, in: *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), hg. von Annette Kreuziger-Herr, Frankfurt a. M. [u. a.] 1998, S. 281–300, hier S. 289.

5 Vgl. hierzu auch Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Familie* (= *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik* 3), Stuttgart [u. a.] 1856 [1854], S. 78 und 82, der diese Tatsache für die aktuelle, ihm zufolge negative Kunstentwicklung verantwortlich machte.

Hans-Joachim Hinrichsen

Zwischen Enthusiasmus und Desillusionierung.

Die Meininger Hofkapelle unter Hans von Bülow (1880–1885) und Max Reger (1911–1914)

Die »beste Republik [ist] ein kunstsinniger, kunstverständiger Fürst«¹ Dass eigentlich ein »kunstverständiger Fürst« die »beste Republik« verkörpere, dass also, mit anderen Worten, die kulturellen Gesamtanstrengungen eines freien Gemeinwesens weniger auszurichten vermögen als die Befehlsgewalt eines kulturell aufgeschlossenen und künstlerisch kompetenten Alleinherrschers, und dass ferner genau dies in der kleinen sächsischen Residenz Meiningen der glücklich eingetretene Fall sei, ist eine briefliche Schmeichelei Hans von Bülows seinem fürstlichen Dienstherrn gegenüber. Sie stammt aus dem November 1883, also genau aus der Mitte seiner Meininger Dienstzeit und damit einer gerade noch ungetrübten Phase des so euphorisch angetretenen Engagements, das ja nur wenige Jahre später kläglich scheitern sollte. In dieser schmeichelhaften Äußerung über den »kunstsinnigen, kunstverständigen Fürsten« bündeln sich wie im Brennspiegel eben jene Überlegungen, die knapp drei Jahrzehnte später auch Max Reger dazu bringen sollten, genau dasselbe professionelle Experiment wie Bülow an genau derselben Stelle und unter genau demselben Dienstherrn noch einmal zu wagen. Es lässt sich nachweisen, dass das Meininger Wirken Hans von Bülows sogar das ausschlaggebende Motiv Regers war, den Versuch in einem exakten Sinne zu wiederholen: »Mich hat es überhaupt *nur* gelockt nach Meiningen zu gehen«, schrieb Reger rückblickend am 4. Mai 1915 an Marie von Bülow, »weil eben Ihr Herr Gemahl da gewirkt hat!«²

Bei diesem bis zur Identifikation zugespitzten Interesse an seinem großen Meininger Vorgänger wäre es verwunderlich gewesen, wenn Reger nicht schon vor der Übernahme seiner Meininger Stelle sich einen genauen Einblick in deren Problematik verschafft hätte. Die Möglichkeit dazu bestand nämlich durchaus, denn nur wenige Jahre vor seinem Dienstantritt war im Kontext der von Bülows Witwe veranstalteten Bülow-Briefausgabe der für Reger natürlich besonders interessante sechste Band mit der Korrespondenz der Jahre 1880–1886, Untertitel »Meiningen«, erschienen (1907), und als Reger Ende 1911 seinen Meininger Dienst antrat, lag sogar die gesamte achtbändige Bülow-Ausgabe inklusive aller Schriften frisch abgeschlossen vor. Dass Reger vieles daraus gekannt haben muss, beweist seine Zitierung mancher Bülow'scher Witze und Anekdoten; die Ausgabe war ohnehin sofort nach ihrem Erscheinen eine in Musiker- und Musikliebhaberkreisen weit verbreitete Lektüre, wie dies etwa auch bei Richard Strauss nachzuweisen ist.

Es liegt damit eine ebenso merkwürdige wie reizvolle Situation vor. Über Regers Meininger Zeit sind wir in erster Linie durch seine Meininger Dienstkorrespondenz informiert. Dieser Briefwechsel Max Regers mit dem Meininger Herzog findet sich in einer dickleibigen, 750 Seiten umfassenden Edition von 1949,³ und die dort noch befindlichen Lücken konnten vor kurzem durch den Übergang einiger bis dahin unbekannter Briefe in die Bayerische Staatsbibliothek geschlossen werden.⁴ Diese umfangreiche

1 Brief Hans von Bülows an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 12. November 1883, zit. nach Alfred Erck, Inge Erck und Herta Müller: *Hans von Bülows Meininger Jahre*, in: *Südthüringer Forschungen* 25 (1990), S. 33.

2 Brief Max Regers an Marie von Bülow, 4. Mai 1915, Original verschollen, Abschrift im Max-Regel-Institut (MRI), Karlsruhe. Mein herzlicher Dank gilt dem MRI für die

Mitteilung entsprechender Passagen aus noch unpublizierten Briefen Regers.

3 Max Reger: *Briefwechsel mit Herzog Georg von Sachsen-Meiningen*, hgg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow, Weimar.

4 »Max Reger – Accordarbeiter«. *Max Reger in den Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Max-Regel-Instituts Karlsruhe*, München 2011, S. 71–144.