



FRANZ LISZT

UND DIE ORGEL

Nachrichten der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar N° 5 / 2004

FRANZ LISZT UND DIE ORGEL

Sonderheft der
Nachrichten der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar
Nº 5 / Dezember 2004

herausgegeben von der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar

Der Herausgeber dankt

Kai Abrell, Weimar
Archiv der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar
Bibliothek des Domstifts zu Merseburg
Chantal Cüppers, Düsseldorf
Klara Fischer, Köln
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Reinhardt Menger, Freiensteinau
Ruth-Maria & Bernd Möller, Berlin
Helga & Dieter Muck, Stadtbergen
Ria Plum, Eschweiler
Maik Schuck, Weimar
Stiftung Weimarer Klassik, Weimar
und
den Autoren

die durch ihr großzügiges Engagement diese Ausgabe ermöglicht haben.

Inhalt

Thementeil: Franz Liszt und die Orgel	2
<i>Peter Ramm, Merseburg :</i> Zur Geschichte der Merseburger Domorgel	2
<i>Peter Ramm, Merseburg :</i> Die kleine Ladegastorgel im Dom zu Merseburg	5
<i>Michael Schönheit, Leipzig:</i> Merseburger Visionen	6
<i>Hermann J. Busch, Siegen:</i> »Blicke in eine zukünftige Entwicklung der Orgelmusik...« Die Ladegast-Orgel des Domes zu Merseburg und Franz Liszt	8
Franz Liszt und die Orgel – auf Tonträgern	13
<i>Michael von Hintzenstern, Weimar :</i> Franz Liszt war Gast dieser Königin. Die Peternell-Orgel in Denstedt bei Weimar	14
<i>Michael von Hintzenstern, Weimar :</i> Franz Liszt und seine Beziehungen zu thüringischen Organisten	18
<i>Michael Straeter, Köln :</i> Informationsquellen zur Orgel	25
<i>Otto Biba, Wien :</i> Franz Liszts Harmoniumflügel klingt wieder Orgel-Termine 2005	26 32
<i>Michael Straeter, Köln :</i> Übersicht über die Orgelwerke Franz Liszts	34
<i>Gilles Cantagrel, Vauresson:</i> Franz Liszt – Das Orgelwerk	36
Liszt-Nachrichten N° 5 2004	45
<i>Irina Lucke-Kaminiarz, Weimar :</i> Noten in Not	46
Ruth-Maria Möller, Berlin: Liszt-Gedenkstätten – Teil V.: Prag und Hradec	49
<i>Daniel Jütte, Heidelberg :</i> Ein vergessener Weggefährte Liszts. Zur Biografie des Geigers Edmund Singer	52
<i>Ruth-Maria Möller, Berlin :</i> Wenn Malerei Musik trifft ...Ein Abend mit Carl Blechen und Franz Liszt auf Schloss Branitz	55
<i>Ilona Haak-Macht, Weimar :</i> Liszt-Reise-Notiz	56
Aufführungstermine	59
<i>Adolf Glasbrenner:</i> »Franz Liszt in Berlin. Eine Komödie in drei Acten.«	60
<i>Axel Schröter, Weimar :</i> Die Weimarer Liszt-Tage 2004	62
Interna	63
Impressum	64
Bildnachweis	64

Editorial

Das Erscheinen des ersten Themenheftes der »Liszt-Nachrichten« verdankt sich gleich mehreren Umständen: Zunächst ist da die Restaurierung der großen Ladegast-Orgel des Merseburger Doms zu nennen, die am 11. September 2004 erstmals wieder in jener (nahezu) originalen Gestalt erklang, die ihr der Orgelbaumeister Friedrich Ladegast 1855 gegeben und die Franz Liszt so bewundert, geschätzt und angeregt hat. Zum zweiten gab es am 15. April 2004 nach über 10jähriger Restaurierungszeit ein Wiedersehen mit dem großen Harmoniumflügel aus dem Besitz Franz Liszts. Das beeindruckende Instrument von Alexandre Pèrè & Fils (Harmoniumteil) und Pierre Erard (Klavierteil) aus dem Jahr 1853, das einst in Liszts Weimarer Altenburg stand, wurde im Gläsernen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wiedererweckt, in deren Sammlungen es einen langen Dornröschenschlaf gehalten hatte. Zum dritten hat ob dieser Ereignisse die Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar ihre alljährlichen Lisztstage 2004 unter das Motto »Franz Liszt und die Orgel« gestellt – was lag also näher, als das erste Themenheft der »Liszt-Nachrichten« ebenfalls dieser Materie zu widmen? Ergänzt wird es durch Beiträge zur 1859/60 errichteten Orgel der Gebr. Peternell in Denstedt bei Weimar; einem Instrument, das Liszt und seinem Orgelkreis zu mancher »Orgelkonferenz« gedient hat und noch heute in fast unveränderter Form zu hören ist. Darüber hinaus enthält der Thementeil auch Beiträge zum orgelkompositorischen Schaffen Liszts. Die Redaktion ist stolz darauf, für alle diese Beiträge namhafte Fachleute als Autoren gewonnen zu haben; ihnen sei an dieser Stelle für ihr uneigennütziges Engagement und ihre Geduld noch einmal herzlich Dank gesagt.

Auch der reguläre Teil der »Liszt-Nachrichten« verdient diesmal, außergewöhnlich genannt zu werden. Darin sind Beiträge zum Verhältnis romantischer Malerei und Musik am Beispiel der Villa d'Este, zu Liszts Weimarer Konzertmeister Edmund Singer, über Liszts Besuch auf Schloss Arenenberg im Jahre 1835 und schließlich zu den durch den Brand der Weimarer Amalienbibliothek in Not geratenen Musikhandschriften und -drucken u. a. aus den Sammlungen Anna Amalias und Maria Pawlownas. Auch diese Beiträge stammen aus den Federn ausgewiesener Kenner der Materie, wie wir dankbar feststellen.

Unser Unterfangen wäre ohne eine – zumal in diesen Zeiten – außergewöhnliche Spendenbereitschaft nicht zu realisieren gewesen. Unser herzlicher Dank geht daher auch an alle diejenigen, die an das Vorhaben geglaubt und es durch finanzielle Beiträge unterstützt haben.

Im Dezember 2004, die Redaktion.

Zur Geschichte der Merseburger Domorgel

Von Peter Ramm, Merseburg

Ein erster Beleg für eine Orgel im Merseburger Dom findet sich gegen Ende des 13. Jahrhunderts, als der von etwa 1280 bis 1299 urkundlich nachweisbare Domherr *Conrad Hevestrit* in seinem Vermächtnis 12 Mark »*ad organa*«, »*für die Orgel*«, vermachte – damals eine enorme Summe, die durchaus der Errichtung einer neuen Orgel nach der Domerneuerung im 13. Jahrhundert gedient haben könnte. Aber von dieser Orgel, die gelegentlich in Urkunden erwähnt wird, ist nichts Näheres bekannt – weder über ihre Anlage und Disposition noch über ihren Aufstellungsort.

Notizen zu Orgelreparaturen im späten 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lassen für diese Zeit eine Schwalbennestorgel vermuten, die sich im westlichen Teil des Domes an der nördlichen Hochwand, vielleicht am Nordwestturm, befand und zuletzt über Brust- und Oberwerk sowie Pedal und Rückpositiv verfügte.

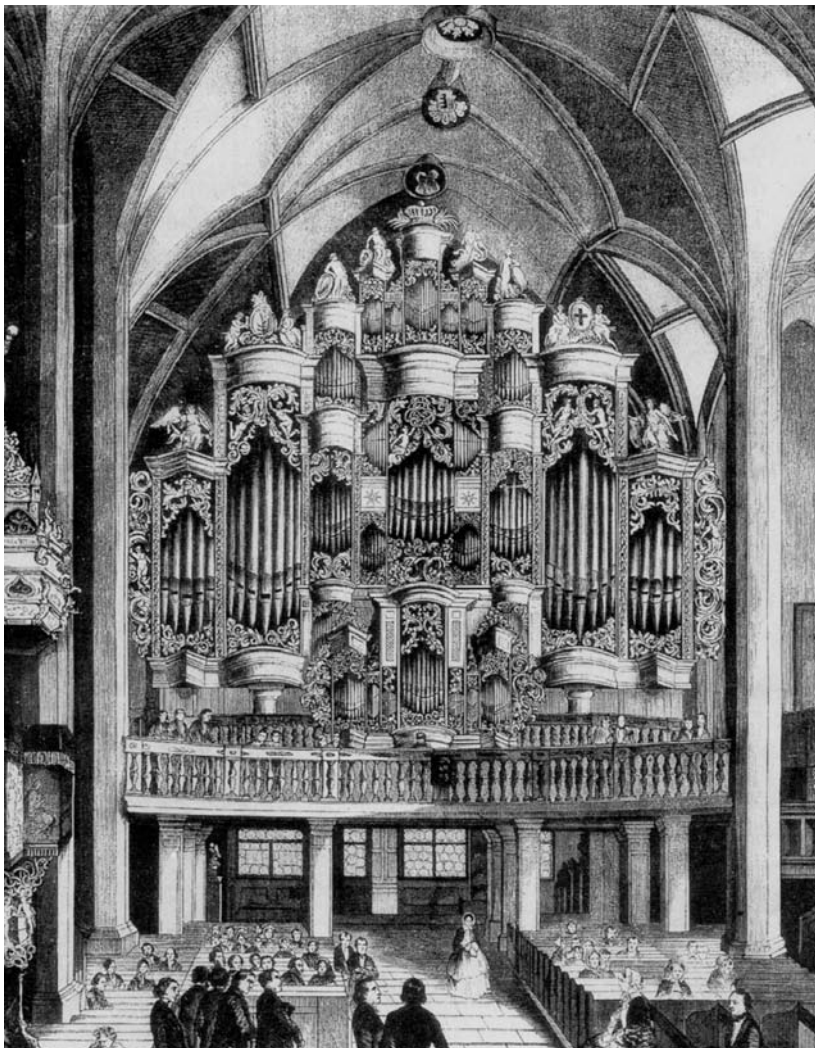
In der Barockzeit diente der Merseburger Dom der im angrenzenden Schloss residierenden Nebenlinie der Dresdener Wettiner Sachsen-Merseburg als Hofkirche.

Er verdankt dieser ›Herzogszeit‹ außer dem Altargerät wesentliche Teile seiner Ausstattung, die noch heute den Eindruck des Innenraumes bestimmen: neben dem Hauptaltar (1688) und dem monumentalen Portal zur Fürstengruft (1670) vor allem die Orgel, die nach einem ersten Neubau 1665/66 ab 1693 noch einmal vollständig erneuert wurde und dafür auch 1697 einen neuen Prospekt erhielt.

Damals mit großer Selbstverständlichkeit in den spätgotischen Langhausraum eingefügt, als wäre dieser für ihn gebaut worden – so beherrscht dieser prächtige Barockprospekt noch heute den Dom: Bis ins Gewölbe aufgetürmt, füllt er den Raum zwischen den Türmen, während die Empore mit dem Rückpositiv seitlich bis zu den westlichen Langhauspfeilern vorschwingt. Mit reich geschnitzten, solide vergoldeten Akanthuswangen, mit musizierenden Engeln und wappenhaltenden Putten geschmückt, ist diese beeindruckende Orgelwand im Wesentlichen in ihrer Form aus dem Ende des 17. Jahrhunderts bis heute erhalten geblieben.

Das Werk, wohl schon 1693 von *Zacharias Theisner* begonnen (der Name ist in verschiedenen Varianten überliefert), konnte erst 1713 (!) abgenommen werden und wurde dann von zwei Abnahmekommissionen (die erste bestehend aus dem herzoglichen Kapellmeister *Christian Heinrich Aschenbrenner* und dem Hoforganisten *Georg Friedrich Kauffmann*, die zweite aus dem Altenburger Hoforganisten *Gottfried Ernst Bestell* und dem Orgelbauer *Johann Friedrich Wender* aus Mühlhausen) als unbrauchbar verworfen, nachdem es schon zwischenzeitlich 1698 ohne weitere Konsequenzen ein vernichtendes Gutachten des Halberstädter Orgelbauers *Christoph Gloger* gegeben hatte! So musste denn unmittelbar anschließend 1714 Wender das Werk zunächst technisch gründlich überarbeiten (u.a. komplett neue Windladen und sechs neue Bälge!), dabei von 41 auf 50 Stimmen »*des ersten Prospectives unbeschadet*« erweitern und mit einem »*besonderen Clavier für das Rückpositiv auf dem untern Chore*« versehen.

Nach der positiven Beurteilung dieser umfangreichen Rettungsaktion



Stahlstich von der Einweihung der Merseburger Domorgel im Jahre 1855.

durch Bestell und den Leipziger Thomas-Cantor *Johann Kuhnau* erhielt Wender 1715 einen Anschlussauftrag, das Ganze noch einmal »zu verbessern und vergrößern«: Es wurden »mehrere Stimmen theils verändert, theils neu hinzugebaut« auf nunmehr 66 Register inklusive eines neuen Stahlspieles, dabei zusätzlich ein Brustwerk mit einem vierten, dem nunmehr untersten Manual, neu angelegt. Dennoch konnte Wender – wie die weitere Entwicklung zeigen sollte – trotz lobender Abnahme durch *J. Kuhnau*, *G.F. Kauffmann* und den Merseburger Hof-Capellmeister *Jacob Christian Hertel*, die im Juli 1716 stattfand, offenbar nicht die Qualität und Geschlossenheit eines eigenen Neubaus erreichen. Die feierliche Orgelweihe erfolgte erst am 17. Oktober 1717. Für die lange Zeit zwischen der Abnahme sind Arbeiten am Prospekt vermutet worden. Das Monogramm des »Geigenherzogs« *Moritz Wilhelm* (1712-31) am Hauptwerk weist auf diesen erweiternden Umbau hin.

1734 erhielt auf Veranlassung von Kauffmann und dem herzoglichen Capell-Meister *Johann Theodor Römhild* der Silbermann-Schüler und -Mitarbeiter *Zacharias Hildebrandt* 1734 den Auftrag, im Rückpositiv »zwei Gedackte im Cammerton zur Begleitung der Musik« anzulegen und mehrere neue Register (genannt werden *Unda maris* und *Vox humana*) einzufügen.

Etlliche mehr oder weniger umfangreiche Reparaturen folgten: Der langjährige Merseburger Domorganist *Wilhelm Schneider* (1824-1843) errechnete in seiner »Ausführlichen Beschreibung der großen Dom-Orgel zu Merseburg« (Halle 1829), der die obigen Zitate entnommen sind, für die bis dahin erfolgten Veränderungen und Reparaturen ab 1714 eine »Hauptsumme von 10.251 Thlr. 14 gGr. 2 Pf.«, die er den Kosten für das mit Theisner »für 4000 Rthlr. veraccordirete« Werk gegenüberstellte.

Schneider hielt denn auch seine Domorgel für ein »von Anfange sehr irregulair angelegtes Orgelwerk« und war ebenso wie seine Nachfolger *Carl August Ritter* (1844-1847) und insbesondere *David Hermann Engel* (1847-1877), der zugleich »königlicher Orgelrevisor« der preußischen Provinz Sachsen war, um eine nachhaltige Verbesserung bemüht. »Ihrer Qualität wegen hätte sie auf ein Renomme nicht Ansprüche machen können, wie sie es in der That genoß«, urteilte Engel in seiner »Denkschrift der durch Herrn Friedrich Ladegast erbauten großen Dom-Orgel



zu Merseburg« (Erfurt 1855). Man sei wohl »gern geneigt, die schmucke Außenseite einer Orgel mit dem innern Werte derselben zu identificiren, ein prächtiges Orgelgehäuse für eine prächtige Orgel zu halten«.

Die Erneuerung des »Riesenwerks« wurde auf Vorschlag von Engel ungewöhnlicherweise einem »jungen, damals allerdings noch wenig bewährten Meister« anvertraut, dessen Umbauvorschlag »bei außerordentlicher Billigkeit, zugleich der Umfassendste« unter den eingereichten Angeboten war und der sich ihm vor allem durch »die außerordentliche Solidität und künstlerische Tüchtigkeit [...] bei dem Bau von zwei kleineren Landorgeln in hiesiger Gegend« empfohlen hatte: *Friedrich*



Die vier Manuale der Merseburger Domorgel vor der Restaurierung.

Ladegast (1818-1905) aus Weißenfels, der große mitteldeutsche Orgelbauer des 19. Jahrhunderts, den dieser Orgelbau berühmt machen sollte.

Er hat 1853 bis 1855 in das alte Barockgehäuse ein vollständig neues Werk hineingebaut, das bei mechanischer Traktur mit Schleifladen in 81 Registern nunmehr insgesamt fast 5700 Pfeifen und das alte Stahlspiel enthielt – seinerzeit eine der größten Orgeln in Deutschland. In dem 1875 bei *Maßmann* abgedruckten Werkverzeichnis Ladegasts wird diese Arbeit immer noch als »gründlicher Umbau« geführt, da Ladegast, wie wohl in der Ausschreibung gefordert, zunächst aus der Vorgängerorgel noch 26 ältere Register übernommen hatte. Allerdings hatte er in der Zwischenzeit 1866 bereits auch diese mit Ausnahme des Stahlspiels und der Schallmey 8' im Oberwerk im Interesse eines einheitlichen Klangbildes durch eigene Register ersetzt, so dass man nun tatsächlich nicht mehr von einem Umbau sprechen konnte.

Franz Liszt hat an dem Bau dieses orgel- und musikgeschichtlich bedeutsamen Instruments, der ersten romantischen Großorgel Mitteldeutschlands, lebhaften

Anteil genommen und sich durch sie zu seinen bedeutendsten Orgelwerken anregen lassen. Die Orgelweihe am 26. September 1855 stieß auf ein begeistertes Echo. Neben den Kompositionen von Liszt ist vor allem die an dieser Orgel 1857 uraufgeführte große Sonate seines jung verstorbenen Schüler *Julius Reubke* zu nennen.

Durch Ladegast und Liszt in besonderer Weise ein authentisches Instrument für die romantische Orgelmusik des 19. Jahrhunderts, blieb die Merseburger Domorgel in ihrer großartigen Klangvielfalt auch ein Konzertinstrument von höchstem Rang ebenso für die ältere Orgelliteratur.

Massive Eingriffe ohne ein klares eigenes Klangkonzept hatten jedoch bei notwendigen Reparaturen seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts die in sich geschlossene Ladegastsche Disposition durch den willkürlichen Ersatz zahlreicher Register empfindlich gestört. Hinzu kamen gravierende Verschleißerscheinungen an den Windladen und der Traktur. Auch die Windversorgung war problematisch geworden.

Andererseits hatten die von dem langjährigen Domorganisten *Hans-Günther Wauer* (1951-96) begründeten »Merseburger Orgeltage« der Domorgel zu einer vorher nicht gekannten breiten Zuhörerschaft verholfen.

1994 beschäftigte sich auf Anregung von *Michael Schönheit*, unter dessen Vorsitz der *Freundeskreis Musik und Denkmalpflege in Kirchen des Merseburger Landes e.V.* in diesem Jahr die Trägerschaft für diese traditionsreichen Orgeltage übernommen hatte, ein Symposium von Orgelfachleuten mit dem Zustand der Orgel und der Zielstellung der notwendig gewordenen grundlegenden Instandsetzung und Restaurierung.

In einer umfassenden Erneuerung von 2001 bis 2004 haben in einem Gemeinschaftsprojekt die Firmen *Eule*, *Scheffler* und *Wegscheider* mit dem Intonateur *Matthias Ullmann*, wie von diesem Symposium empfohlen, über die dringend notwendigen technischen Instandsetzungsarbeiten hinaus die Orgel in der Originalintonation wiederhergestellt und ihr mit der Wiederherstellung der Originaldisposition so weit wie möglich das Ladegastsche Klangbild von 1866 zurückgegeben.

Initiator und verantwortlicher Träger der Restaurierung war in Abstimmung mit dem Domstift Merseburg der *Freundeskreis Musik und Denkmalpflege*.



Konzert auf der Orgelempore des Merseburger Doms.

Die kleine Ladegastorgel im Dom zu Merseburg

Von Peter Ramm, Merseburg

Seit Beginn dieser Restaurierung steht im südlichen Seitenschiff des Merseburger Domes noch eine kleine, einmanualige Ladegastorgel, die nach ihrer Bergung und Restaurierung durch die Firma *Rösel & Hercher* 1993 zunächst ihren neuen Aufstellungsort in der Michaeliskapelle am Kreuzgang gefunden hatte. Im Dom selbst 2001 zunächst für die Restaurierungszeit der großen Orgel als Interimsinstrument aufgestellt, entfaltete sie eine unerwartete Klangfülle und soll nun künftig hier verbleiben. 1850 für eine kleine (seit Jahren aufgegebene und dem Verfall ausgesetzte) Dorfkirche in Klobikau-Raschwitz im Merseburger Land geschaffen und damit das älteste erhalten gebliebene Werk aus Ladegasts Weißenfeller Werkstatt, ist sie Zeugnis für das Können des jungen Meisters, als er, noch weithin unbekannt, auf Fürsprache des damaligen Domorganisten und königlichen Orgelrevisors *David Hermann Engel* den Auftrag zur Erneuerung der großen Domorgel erhielt.

Die Disposition der kleinen Ladegastorgel:

MANUAL

Principal	8°
Flöte	8°
Gambe	8°
Gedackt	8°
Principal	4°
Fl. Minor	4°
Octave	2°
Scharf	2f.

PEDAL

Subbaß	16°
Violon	8°



Die kleine Ladegastorgel in der Michaeliskapelle des Merseburger Doms von 1850. Ursprünglich gebaut für Klobikau-Raschwitz.

Merseburger Visionen

Von Michael Schönheit, Leipzig

Als der gerade 35jährige Friedrich Ladegast, seit Ende der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit seiner Werkstatt in Weißenfels ansässig, im Jahre 1853 den Auftrag erhielt, die über Jahrzehnte als mangelhaft empfundene Orgel im Merseburger Dom umzubauen, ahnte wohl keiner, dass dieses 1855 im Beisein und unter Mitwirkung von Franz Liszt in einem vielbeachteten Konzert eingeweihte Instrument richtungweisend für die deutsche Orgelmusik des 19. Jahrhunderts werden würde.

Fast 150 Jahre sind seitdem vergangen. Spätestens, nachdem Ladegast in den sechziger Jahren die noch verbliebenen barocken Register durch eigene gleicher Bauart ersetzte, war nun offensichtlich aus dem ursprünglich geplanten Umbau ein Neubau geworden. In unvergleichlicher Weise war es dem Weißenfelser Orgelbaumeister gelungen, barocke Traditionen mit einer neuen, heute pauschal als »romantisch« bezeichneten Klangästhetik zu verbinden. Diese großartige Vision einer Verbindung von Tradition und Moderne inspirierte nicht zuletzt Franz Liszt zu seinen bedeutendsten Orgelkompositionen, allen voran »Präludium und Fuge über B-A-C-H«, welches untrennbar mit der Merseburger Orgel verbunden ist.

Doch schon wenige Jahrzehnte nach Fertigstellung des Instruments mit seiner rein mechanischen Traktur schienen im Zuge der Industrialisierung und Technisierung Orgeln dieser Art überholt. Ladegast und seine im traditionellen Sinne arbeitende Werkstatt bekamen diese Entwicklung zu spüren. Neue, geradezu industriell arbeitende »Orgelfabriken« drängten auf den Markt,

produzierten billiger, führten die neue, viel leichter spielbare Pneumatik ein, die auch im Bereich der Registratur dem »modernen« Organisten ungeahnte Möglichkeiten (freie und feste Kombinationen, Walze usw.) bot. Auch klangästhetisch war nun der Wandel von der klassischen, auf barocken Traditionen aufbauenden Orgel eines Friedrich Ladegast hin zur spätromantischen Orgel eines Wilhelm Sauer vollzogen.

Auch die Werke Franz Liszts wurden diesem neuen Instrumentarium angepasst. Karl Straube, der noch Reger's zweite Orgelsonate auf der Merseburger Ladegastorgel erstauftührte, »bearbeitete« in seiner Neuausgabe die Werke Franz Liszts für die neue moderne Orgel.

Mit der Orgelbewegung schien das letzte Stündlein für die Domorgel geschlagen zu haben. Ein vernichtendes Urteil der Orgelsachverständigen hätte fast zum Abriss geführt. Einer vollkommen falsch verstandenen Besinnung auf das barocke Klangideal fielen neben den geradezu verhassten spätromantischen Orgeln auch die Instrumente der Orgelbauer zum Opfer, die in geradezu ehrfürchtiger Weise barocke Orgel studierten und diese Instrumente besser verstanden als die unsäglichen »Sachverständigen«: Intoleranz, Engstirnigkeit und Buchstabengläubigkeit sind zu allen Zeiten schlechte Berater. Leider sind sie auf dem Gebiet des Orgelbaus und der Interpretation von Orgelmusik ein vielerorts anzutreffendes bedauerliches Phänomen.

Als Franz Liszt als Hofkapellmeister nach Weimar kam, lag eine Weltkarriere als Pianist hinter ihm. Doch kam kein aufgeblasener Virtuose nach Weimar, sondern ein großartiger Künstler, der die Erfahrungen der

ortsansässigen Musiker wie Johann Gottlob Töpfer und Alexander Wilhelm Gottschalg für sich zu nutzen wusste, und den traditionsbeladenen und vielleicht auch – belasteten Weimarer Organisten durch seine Frische und sein Künstlertum neue Horizonte öffnete. Zwei großartige Beispiele hierfür sind die auf Anregung Liszts von Töpfer »komponierte« Registrierung der Bachschen Passacaglia und der geradezu radikale Stilwechsel in Töpfers Kompositionen



Michael Schönheit vor »seiner neuen« restaurierten Orgel im Merseburger Dom.

vom klassisch frühromantischen Sonatenstil hin zur großen Choralphantasie, die schon Max Reger erahnen lässt.

Diese beiden für die Orgel außergewöhnlichen Erscheinungen mit den Initialen F. L. – Friedrich Ladegast und Franz Liszt – haben mich auf ganz besondere Weise in den letzten 15 Jahren geprägt. In ihnen finde ich alles vereint: Verehrung und beispielgebendes Wissen um die ›alte Musik‹ (man denke nur an die bis heute gültige Gesamtausgabe der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs durch Griepenkerl, welche Liszt genau kannte) und Visionen, neue Ideen, schöpferische Risikobereitschaft und engagierte Lehrtätigkeit.

Als ich die Merseburger Domorgel kennen lernte, ging es mir so wie wohl jedem Besucher, der den Dom betritt: Ich bestaunte dieses einmalig in den gotischen Raum komponierte Orgelgehäuse mit seinem Rückpositiv und der Musikempore, die vom einstigen musikalischen Glanz der Merseburger Herzogszeit zeugt. Und als ich am nahezu unveränderten Spieltisch mit allen Spuren der letzten 140 Jahre saß, schimmerte trotz unzulässiger und fachlich höchst bedenklicher Eingriffe in das Ladegastsche Meisterwerk die Größe dieses unvergleichlichen Orgelwerkes.

Die Realisierung einer diesem Instrument angemessenen Restaurierung beschäftigte mich in den letzten zehn Jahren. Mit Hilfe der durch Dr. Peter Ramm, Prof. Dr. Reinhard Menger und Prof. Hermann J. Busch besetzten Kommission konnte wiederum eine Vision verwirklicht werden: Die besten Kräfte dieser Orgelbaufirmen auf dem Gebiet der Restaurierung



Nach dem Konzert zeigte und erklärte Michael Schönheit den Mitgliedern der Liszt-Gesellschaft die restaurierte Ladegast-Orgel.

konnten in den Dienst des Ladegastschen Meisterwerkes gestellt werden. Unter der Gesamtleitung der Firma Eule (Bautzen) und ihres Geschäftsführers Armin Zuckerriedels konnten für dieses Projekt die auf dem Gebiet der Restaurierung barocker und romantischer Orgeln wohl interessantesten jungen Firmen Kristian Wegscheider (Dresden) und Christian Scheffler (Sieversdorf) zur Mitarbeit gewonnen werden. Die Erfahrungen solch bedeutender Orgelwerkstätten für dieses Instrument gewinnen zu können, ist ein großartiges Ereignis – und großartige Orgelereignisse haben in Merseburg Tradition. Das nächste ist am 12. September, dem »Tag des offenen Denkmals« zu erleben. Dann wird die Merseburger Domorgel von Friedrich Ladegast im ›neuen‹ ›alten‹ Glanz erstrahlen.

»Blicke in eine zukünftige Entwicklung der Orgelmusik...«

Die Ladegast-Orgel des Domes zu Merseburg und Franz Liszt

Von Hermann J. Busch, Siegen

Am 12. September 2004 wird die große Orgel des Domes zu Merseburg nach einer langwierigen Restaurierung wieder in Dienst genommen. Das Instrument wurde 1853 bis 1855 von Friedrich Ladegast aus Weißenfels/Saale erbaut und war bei seiner Einweihung am 26. September 1855 mit 81 Registern auf vier Manualen und Pedal die größte Orgel Deutschlands [1]. Franz Liszt hat im Rahmen dieses Einweihungskonzerts die Orgel auch selbst gespielt und von ihr maßgebliche Anregungen für sein Orgelschaffen gewonnen.

Der Betrachter des gewaltigen Orgelprospekts sieht sich zunächst in die Welt des Hochbarock versetzt, denn der Orgelbauer hat für sein Instrument die Front der Orgel aus dem späten 17. Jahrhundert übernommen und auch 28 vorhandene Register aus dem 17. und 18. Jahrhundert weiterverwendet. Allerdings wurden die alten Pfeifen schon 1866 von Ladegast durch neue ersetzt, ohne dass jedoch die Disposition dieser Register verändert wurde. 1876 baute die Merseburger Orgelbauwerkstatt Gerhardt die jetzt noch vorhandene Barkermaschine als »Servoeinrichtung« zur Erleichterung der Spielart ein. Ladegast hatte die Orgel mit rein mechanischer Spiel- und Registertraktur gebaut, allerdings schon mit einigen mechanischen Spielhilfen, die

– wenn auch in bescheidenem Rahmen – Erleichterung bei schnellen Registerwechseln boten. Um 1963 wurde das Instrument durch die Merseburger Orgelbauwerkstatt Kühn umdisponiert, wobei zahlreiche Pfeifen Ladegasts ebenso entfernt wurden wie der Schweller des IV. Manuals. Damit hatte die Orgel ganz wesentliche Elemente verloren, die Liszt fasziniert hatten, und die seitdem an diesem Instrument entstandenen zahllosen Einspielungen mit Orgelwerken von Franz Liszt können nicht als Dokumente einer authentischen »Liszt-Orgel« betrachtet werden.

Die Rekonstruktion des von Friedrich Ladegast geschaffenen Zustandes durch die Orgelbauwerkstätten Eule (Bautzen), Scheffler (Sieversdorf) und Wegscheider (Dresden) wurde 2004 abgeschlossen. Die wissenschaftliche Begleitung des Projekts lag in den Händen von Prof. Dr. Hermann J. Busch (Siegen) und Prof. Dr. Reinhardt Menger (Frankfurt am Main).

Hier folgt die Originaldisposition Ladegasts. Mit »alt« sind die von ihm übernommenen älteren Register bezeichnet, deren Pfeifen 1866 erneuert wurden.

Blick vom Altar auf die Orgelempore.



HAUPTWERK (II. Manual) C–g³

Die Register des Hauptwerks sind auf zwei Windladen verteilt, Vorder- (»V«) und Hinterlade (»H«).

H	Bordun	32'	ab c°
V	Principal	16'	
H	Bordun	16'	
V	Principal	8'	
H	Hohlflöte	8'	(ab c° rekonstruiert)
H	Doppelgedeckt	8'	
H	Gambe	8'	alt (rekonstruiert)
H	Gemshorn	8'	(C-H rekonstruiert)
H	Quinte	5 1/3'	
V	Octave	4'	
V	Gedeckt	4'	alt
V	Gemshorn	4'	alt
V	Doublette	4'+2'	(rekonstruiert)
V	Quinte	2 2/3'	alt
V	Octave	2'	alt
V	Mixtur 4f.	2'	alt
V	Scharff 4f.	1 3/5'	(rekonstruiert)
V	Cornett 3–5f.	2 2/3'	
H	Fagott	16'	durchschlagend (z.T. rekonstruiert)
V	Trompete	8'	

OBERWERK (III. Manual) C–g³

Quintatön	16'	
Principal	8'	
Rohrflöte	8'	
Flaute amabile	8'	(rekonstruiert)
Gambe	8'	
Gedeckt	8'	
Octave	4'	alt
Spitzflöte	4'	alt
Rohrflöte	4'	alt
Quinte	2 2/3'	alt (rekonstruiert)
Waldflöte	2'	alt
Terz	1 3/5'	alt (rekonstruiert)
Siffelöte	1'	alt
Mixtur 4f.	2'	alt (z.T. rekonstruiert)
Schalmey	8'	alt (rekonstruiert)

RÜCKPOSITIV (I. Manual) C–g³

Bordun	16'	
Principal	8'	
Flauto traverso	8'	(rekonstruiert)
Geigenprincipal	8'	(rekonstruiert)
Quintatön	8'	alt
Octave	4'	alt
Gedeckt	4'	
Octave	2'	alt
Mixtur 4f.	2'	
Cornett 2–5f.		
Oboe	8'	durchschlagend (rekonstruiert)

BRUSTWERK (IV. Manual, im Schweller) C–g³

Lieblichgedackt	16'	
Fugara	8'	(ab c° rekonstruiert)
Flauto dolce	8'	(rekonstruiert)
Salicional	8'	(C-H rekonstruiert)
Unda maris	8'	
Lieblichgedackt	8'	
Octave	4'	
Zartflöte	4'	
Salicional	4'	alt
Nassat	2 2/3'	alt
Octave	2'	alt
Cymbel 3f.	2'	alt (rekonstruiert)
Progressiv- harmonika 2–4f.	2'	(rekonstruiert)
Aeoline	16'	durchschlagend (rekonstruiert)

PEDAL C–f¹

Das Pedal steht auf drei Windladen (1, 2, 3), die jeweils mit eigenen Sperrventilen versehen sind.

3. Untersatz	32'	
1. Principal	16'	
3. Violonbaß	16'	(rekonstruiert)
1. Salicetbaß	16'	
1. Subbaß	16'	
2. Großnassat	10 2/3'	
1. Principal	8'	
1. Baßflöte	8'	
2. Violoncello	8'	(rekonstruiert)
2. Terz	6 2/5'	z.T. alt
2. Rohrquinte	5 1/3'	alt
1. Octave	4'	alt
2. Scharfflöte	4'	alt (rekonstruiert)
2. Flöte	4'	
2. Mixtur	4f.	1866 Trompete 4'
2. Cornett	4f. 2 2/3'	
3. Posaune	32'	
3. Posaune	16'	
1. Dulcian	16'	durchschlagend (z.T. rekonstruiert)
2. Trompete	8'	

Koppeln: I/II; III/II; IV/II; I/P; II/P; III/P

Nebenzüge: 4 Ventile für die Laden der Manualwerke; 3 Ventile für die Laden des Pedals; »Baß-Coppel«, mit Registerzug oder zwei Tritten (an – ab) zu bedienen, schaltet die Ventile für die 2. und 3. Lade gemeinsam; Tritt für das Schwellwerk

Die Anlage der Orgel zeigt eine technische Besonderheit: Das Rückpositiv ist auch von einer eigenen Klaviatur aus spielbar, die unterhalb der Orgelempore auf der großen Musikempore angebracht ist, dazu auch eine Pedalklaviatur, von der aus die Rückpositivregister über eine Pedalkoppel sowie die Register Subbaß 16', Salicet 16', Principal 8', Baßflöte 8' des Pedals einzeln schaltbar angespielt werden können. Von dort aus können also manche Begleitaufgaben in größeren Ensembles wahrgenommen werden, da dies vom Hauptspieltisch aus wegen des fehlenden Blickkontakts kaum möglich wäre.

Franz Liszts Interesse an dieser Orgel entzündete sich schon vor ihrer Fertigstellung. Er besichtigte das im Entstehen begriffene Werk im Sommer 1855 mehrfach und wurde dabei angeregt, für das Einweihungskonzert eine neue große Orgelkomposition zu schreiben. Über

den Gang der Dinge sind wir durch die Korrespondenz mit der Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein gut unterrichtet. Am 27. August 1855 schreibt Liszt: »Morgen und übermorgen werde ich versuchen, mich meiner schrecklichen Korrespondenz zu entledigen, und dann werde ich mich daran begeben, meine Fantasie über BACH für die Einweihung der Orgel in Merseburg zu schreiben, die am 21. September stattfinden wird.« [2]

Zwei Tage später, am 29. August, heißt es: »Zu Ende dieser Woche hoffe ich, mit meiner Korrespondenz zu Rande zu kommen, um meine Fuge über BACH beginnen zu können für die Einweihung der Orgel von Merseburg. Ich brauche wenigstens etwa zwölf Tage, um dieses Werk fertigzubringen.« [3]

Das Einweihungskonzert wurde auf den 26. September festgesetzt, und am 22. zeigte sich, dass der Meister mit BACH doch nicht rechtzeitig zu Rande kommen würde und stattdessen eine andere Lösung fand: »Bevor ich mich an meinen Dante begeben, muß ich zwei Stücke für Orgel schreiben, die mich einige Zeit in Anspruch nehmen werden. Am nächsten Mittwoch wird Sascha Winterberger meine Fantasie und Fuge über den Prophetenchoral in Merseburg bei der Einweihung einer großartigen Orgel (die etwa 10.000 Thaler gekostet hat) spielen, auf der dieses Stück einen wunderbaren Effekt machen wird. Das hat mich auf die Idee gebracht, zwei weitere Stücke dieses Kalibers zu schreiben.« [4]

Liszt hatte also eingesehen, dass BACH nicht rechtzeitig fertig werden würde, und seinen Schüler Alexander Winterberger dazu gewonnen, statt des neuen Werkes die Fantasie und Fuge über »Ad nos, ad salutarem undam« aus Le Prophète von Meyerbeer zu spielen, die

schon seit 1852 im Druck vorlag. Schon am 4. September war Liszt nach Merseburg gefahren, um die noch nicht fertige Orgel kennenzulernen. Bei dieser Gelegenheit oder spätestens am Vortage der Einweihung probierte Liszt das Werk mit Winterberger an der Merseburger Orgel aus, wobei er »die Registrierung [...] selbst anordnete.« [5]

In dem Bericht Franz Brendels über das Einweihungskonzert in der Neuen Zeitschrift für Musik wird der moderne Charakter der Orgel und ihre Bedeutung als Vorposten eines neuen von Liszt geschaffenen Orgelstils akzentuiert: »Der Charakter dieses Werks unterscheidet sich wesentlich von dem aller anderen Orgeln. An Kraft und Fülle, beim Gebrauch des vollen Werks kommt sie wohl den besten gleich. Einzig in ihrer Art aber ist sie in den sanfteren Stimmen. Es ruht ein Wohlklang, ein Schmelz darin, wie ich ihn bei anderen Orgeln noch nicht gehört. Der Klang ist, um die Hauptsache mit einem Worte zu bezeichnen, poetischer Natur. [...] Liszt nimmt jetzt zur Orgel eine ähnliche Stellung ein, wie früher zum Pianoforte. Wie er früher das Pianoforte zu behandeln vermochte, einzig in seiner Art, so weiß er jetzt auf der Orgel den ganzen Glanz und die ganze Pracht des Instrumentes zur Darstellung zu bringen. Ich muß bekennen, dass ich überrascht war durch Liszts Composition, indem sich mir der Fortschritt nach einer bis jetzt noch nicht zur Behandlung gekommenen Seite hin offenbarte und Blicke in eine zukünftige Entwicklung der Orgelmusik sich darboten. [...] Die Merseburger Orgel ist das geeignete Instrument für diese Richtung, und wir dürfen daher hoffen, dass sie bald in diese Stellung eintreten werde, die Grundlage zu bilden auf die der Fortschritt auf dem Gebiete der Orgelmusik zu basiren, den Mittelpunkt um den die weiter strebenden Künstler sich sammeln können.« [6]

Am 13. Mai 1856 findet dann die Uraufführung von BACH durch Winterberger in Merseburg statt. Dies ist also sicher eines der beiden Werke »gleichen Kalibers« wie die Prophetenphantasie. Wieder bereitet Liszt das Werk zusammen mit dem Organisten in Merseburg vor. Am 23. April 1856 schreibt er an Caroline: »Pfungstienstag werden wir ein Orgelkonzert in Merseburg haben, für das ich eine neue Fuge geschrieben habe, die Winterberger spielen wird. Ich werde dort assistieren müssen, und ich werde wahrscheinlich einige Tage in Merseburg verbringen müssen, wie im vergangenen Jahr.« [7]

Neben der Uraufführung des BACH spielte Winterberger noch Liszts Kirchliche Festouvertüre über den Choral »Ein feste Burg« von Otto



Die Manuale und Registerzüge in neuem Glanz.

Nicolai. Auch nach diesem Konzert hat Liszt noch mit Winterberger in Merseburg an der Orgel gearbeitet. Am 23. Juni teilt er Caroline mit: »Diesen Nachmittag bin ich nach Merseburg gekommen, um dort mit Winterberger einige Orgelstücke durchzugehen.« [8]

Welche Orgelstücke dies waren, ist unbekannt, und nicht ganz klar ist auch, welche zwei Werke es waren, von denen Liszt am 22. September 1855 sagte, die Merseburger Orgel habe ihn angeregt, solche von gleichem »Kaliber« zu schreiben wie die Prophetenfantasia. Sicher gehört dazu Präludium und Fuge über BACH. War das andere Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen oder Evocation à la Chapelle Sixtine? Alle drei Werke zeigen jedenfalls deutlich die Inspiration durch die Merseburger Domorgel. Bei den Merseburger Konzerten 1855 und 1856 war auch Hans von Bülow anwesend, der in einem Beitrag für die Neue Zeitschrift für Musik am 1. Juli 1856 mitteilt, neben der Prophetenfantasia und Nicolais Festouvertüre noch zwei Werke gehört zu haben, nämlich »neuere Orgelcompositionen Liszt's (noch im Manuscript): Präludium und Fuge über den Namen BACH und ein an den Choral ›Aus tiefer Noth‹ sich anlehnendes Orgelstück voll mystisch ergreifenden Geistes.« [9] Nicht eindeutig zu klären ist, worum es sich bei dem zuletzt genannten Werk handelt. Die Transkription aus Bachs Kantate 38 entstand erst 1860, und man könnte sie kaum ein Werk »voll mystisch ergreifenden Geistes« nennen. Dies träfe eher auf die Evocation zu. Könnte Bülow Allegris Miserere mit »Aus tiefer Noth« bezeichnet haben?

Drei weitere Kompositionen Liszts sind in ihrer Klanggestaltung eindeutig auf die Merseburger Domorgel bezogen:

Für Einleitung, Fuge und Magnificat aus der Symphonie zu Dantes ›Divina Commedia‹ besorgte Alexander Wilhelm Gottschalg die Einrichtung für den Erstdruck und vermerkte im Manuskript: »Bei der Bearbeitung dieses Tonstückes hatten wir die vorzügliche Merseburger Domorgel von Ladegast im Sinn«.

Im Erstdruck der Einrichtung Gottschalgs des Andante religioso aus der Bergsymphonie findet sich zum Schluß eine Fußnote: »Die vorliegende Composition war zunächst für die berühmte Domorgel von Fr. Ladegast in Merseburg bestimmt, bei welcher sich durch den Crescendo-Zug die hier angedeuteten ungewöhnlichen Klangnünancen sehr schön erzielen lassen.«

Zur Orgel-Einrichtung des Ave Maria quattor vocom, concinente organo lautet eine Fußnote im Erstdruck: »Bei der Registrierung dieses Orgelsatzes ist auf die berühmte Domorgel von Ladegast in Merseburg Rücksicht genommen.«

Die Bedeutung der Merseburger Orgel für den Lisztischen Kreis wird noch dadurch unterstrichen, dass auch die Orgelsonate von Julius Reubke mit diesem Instrument verbunden ist. Reubke schrieb die Sonate, »wozu Liszt's Propheten-Phantasie ihm die künstlerische Anregung gegeben hatte« [10], im Frühjahr 1857 und spielte die Uraufführung im dritten der Merseburger Domkonzerte am 17. Juni 1857.

Nachdem die Merseburger Domorgel nun wieder so erklingt, wie sie Liszt 1855 erlebte, können wir nachvollziehen, was Brendel zu seiner Laudatio bewogen hat: »Der Charakter dieses Werks unterscheidet sich wesentlich von dem aller anderen Orgeln.« Kraft und Fülle des Vollen Werkes wird vor allem durch die reiche Besetzung mit Prinzipalen, Mixturen und voluminösen Registern in der 32'- und 16'-Lage erreicht. Darin ist Ladegast noch dem Ideal der »Gravität« verpflichtet, das im mitteldeutschen Orgelbau des Spätbarock neben den Momenten der »Schärfe« und der »Lieblichkeit« bestimmend war. Von der Schärfe der hochliegenden Mixturen ist allerdings 1855 nicht mehr die Rede. Sie ist noch nicht ganz verschwunden, doch hat das »Liebliche« eine viel größere Bedeutung gewonnen, die »sanfteren Stimmen« mit ihrem »Wohllaut« und »Schmelz, der bei anderen Orgeln noch nicht gehört« wurde. Am 17. September 1855 haben August Wilhelm Bach, Organist an der Marienkirche in Berlin und Orgelsachverständiger der preußischen Regierung, und der Merseburger Domorganist David Hermann Engel einen »Revisionsabschluß« unterzeichnet, in dem gerade



diese »poetischen« Register der Orgel mit sehr bezeichnenden Formulierungen gepriesen werden:

»Unter den Labialstimmen der Orgel zeichnen sich vornehmlich aus:

Sämmtliche Prinzipale 8 und 16' durch edlen, schönen, in der Tiefe sonoren, ja gravitatischen Ton.

Quintatön 16 und 8' durch höchst eigenthümlichen Klang.

Gemshorn 8' durch lieblich hornartigen Ton.

Bordun 16' tritt mehr durch seine dunkle Färbung hervor.

Rohrflöte 8' Flauto amabile 8' Flauto traverso 8' Gedackt 8'	}	sind sämmtlich schöne Flötenstimmen, eine jede von der anderen im Klange jedoch unterschieden
---	---	---

Nicht minder verdienen genannt zu werden:

Geigen-Principal, Fugara, Flauto dolce 8', Lieblich Gedackt 16', Salicional 8', Zartflöte 4', ja auch jene undamaris (8'), welche bis dato mehr in der Einbildung bei den Organisten und Orgelbauern, als in der Wirklichkeit existirte, auch die hierher gehörigen Pedalregister:

Principal 16' zeichnet sich durch seinen schönen, edlen Ton, durch Gravität aus.

Subbaß 32 und 16' sind sanfte, sehr tief klingende Stimmen.

Violon 16' und Violoncell 8' erscheinen als recht eigentliche Register ihrer Bezeichnung.

Unter den Rohrstimmen sind es sowohl die sanften Zungenwerke, z.B. Fagott, Aeoline, Dulcian 16' und Oboe 8', als auch die prächtig stark und mächtig tönenden Trompeten 8' und Posaunen 16' und 32', welche ihres Meisters seltenes Geschick bekunden.« [11]

Betrachtet man die ausdrücklichen Registrierungsvorschriften in den Lisztschen Orgelwerken, so fällt auf, dass in diesen weit überwiegend diejenigen Register genannt sind, die im Revisionsabschluß mit den Epitheta »sonor, gravitatisch, lieblich, sanft, dunkle Färbung« versehen sind. Gerade diese Register – wie auch das Schwellwerk – hatten der antiromantischen Ästhetik der Orgelbewegung nicht entsprochen und waren deshalb 1963 zumeist entfernt oder klanglich verändert worden. Sie erklingen nun wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit und lassen den Hörer nachvollziehen, dass sich den Musikern der Mitte des 19. Jahrhunderts in Merseburg »Blicke in eine zukünftige Entwicklung der Orgelmusik darboten« und die Domorgel Ladegasts dadurch zum »Mittelpunkt« wurde, »um den die weiter strebenden Künstler sich sammeln« konnten.

Anmerkungen

[1] Die Angaben zur Merseburger Domorgel beruhen zum Teil auf den Orgelakten im Staatsarchiv Merseburg, teils auf der Veröffentlichung von David H. Engel, *Beitrag zur Geschichte des Orgelbauwesens. Eine Denkschrift zur Einweihung der durch Herrn Friedrich Ladegast erbauten großen Domorgel zu Merseburg nebst Disposition derselben*, Erfurt 1855, ergänzt durch die Bestandsaufnahmen der Orgelbauwerkstätten.

[2] Brief Liszts vom 27. August 1855, in: *Liszt's Briefe an C. Sayn-Wittgenstein*, hg. v. La Mara, 2. Aufl. Leipzig 1900, S. 254: »Demain et après-demain, je tacherai de me débarrasser de mon horrible correspondance, et puis me mettrai à écrire ma Fantaisie sur BACH, pour l'inauguration de l'orgue de Merseburg, qui aura lieu le 21 septembre.«

[3] Brief Liszts vom 29. August 1855, in: *Liszt's Briefe an C. Sayn-Wittgenstein*, a.a.O., S. 255: »A la fin de cette semaine, j'espère être arrivé au bout de ma correspondance, de manière à pouvoir commencer ma Fugue BACH, pour l'inauguration de l'orgue de Merseburg. Il me faudra au moins une douzaine de jours pour mener à bien cette œuvre.«

[4] Brief Liszts vom 22. September 1855, in: *Franz Liszt's Briefe an eine Freundin*, hrsg. von La Mara, Leipzig 1894, S. 47: »Avant de me mettre à mon Dante, il faut que j'écrive deux morceaux pour orgue qui me prendront assez de temps, Mercredi prochain Sascha Winterberger jouera ma Fantaisie et Fugue sur le Choral du Prophète à Merseburg pour l'inauguration d'un orgue magnifique (qui a coûté près de 10 000 Thalern) et sur lequel ce morceau fait un effet prodigieux. Cela m'a donné l'idée d'écrire deux autres morceaux du même calibre.«

[5] David H. Engel, *Beitrag*, S. 42.

[6] *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 43 (1855), S. 157.

[7] Brief Liszts vom 23. April 1856, in: *Franz Liszt's Briefe an eine Freundin*, S. 69f.: »Le Mardi de la Pentecôte nous aurons un concert d'orgue à Merseburg pour lequel j'ai écrit une nouvelle Fugue que Winterberger exécutera. Il faudra que j'y assiste et je passerai probablement une couple de jours à Merseburg comme l'année dernière.«

[8] Brief Liszts vom 23. Juni 1855, in: *Liszt's Briefe an C. Sayn-Wittgenstein*, S. 73: »Cet après-midi je suis venu à Merseburg pour repasser quelques morceaux d'orgue avec Winterberger.«

[9] Hans von Bülow, *Alexander Winterberger und das moderne Orgelspiel*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 25 (1856), S. 3.

[10] Richard Pohl, *Julius Reubke zum Gedächtniß*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 48 (1858), S. 2, Beilage zu Nr. 25.

[11] David H. Engel, *Beitrag*, S. 39.

Franz Liszt und die Orgel – auf Tonträgern

Von Michael Straeter, Köln

Es mag hunderte, ja tausende von Aufnahmen der Orgelwerke Franz Liszts geben. Eine aktuelle Recherche auf der – empfehlenswerten – Internetseite »Guide de la Musique d'Orgue enregistrée« (Führer durch die aufgezeichnete Orgelmusik, zu finden unter der Adresse: <http://www.france-orgue.fr>) ergab mehr als 320 Titel (hier mehrheitlich französischer) Organisten; darunter so illustre Namen wie Marie-Claire Alain, Jean Costa, Pierre Cochereau, Jean Guillou, Louis Robilliard, Daniel Roth, Olivier Vernet, Thierry Mechler, Pierre Boisseau... Aber erliegen wir nicht der Versuchung einer Aufzählung großer Organistennamen, denn nicht nur in Frankreich, sondern auch in England, Ungarn, der Schweiz, Österreich, Deutschland, den Niederlanden und – hierzulande vielleicht überraschend - in Japan pflegt man das Lisztsche Orgelwerk (s. a. den abschließenden Hinweis). Dabei wirken unterschiedliche Traditionen sowohl der Interpretation wie des Orgelbaus zusammen und lassen interessante Vergleiche zu.

An Gesamteinspielungen ist insgesamt nur wenig erschienen; derzeit sind ihrer vier relativ leicht erhältlich, nämlich die Einspielungen von Martin Haselböck, Stefan Andreas Bleicher, Andras Virágh und Olivier Vernet; letztere zugleich die jüngste. Zudem arbeiten das Label Naxos und der Organist Andreas Rothkopf seit 2001 an einer auf Einzel-CDs erscheinenden Werkchau, von der bisher die ersten beiden erschienen sind. Die Aufnahme Haselböcks verdient insofern besondere Beachtung, als ihr eine intensive Forschung vorausgeht, die in einer Notengesamtausgabe und ausführlichen Kommentaren zusammengefasst sind (Wiener Urtext Edition, 1984-2001).

Weil Empfehlungen hier nicht tunlich, Übersichten aber unmöglich erscheinen müssen, kann vielleicht eine Gesamteinspielung (deren Kataloge oft genug differieren) einen ersten Überblick über Liszts vergleichsweise schmales Orgelœuvre verschaffen. Es wurde jedoch in den letzten Jahren gerade in seiner Breite »wiederentdeckt«, was zu einer Reihe interessanter Einzelaufnahmen geführt hat. Hier sind insbesondere die seltener gespielten späten geistlichen Werke wie auch die Versuche zu nennen, Lisztsche Klavier- und Orchesterwerke auf die Orgel zu übertragen: So z. B. Teile der Harmonies poétiques et religieuses (Johannes Geffert) oder Les Préludes, Prometheus usw. (Helmut Deutsch u. a.).

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass die Wahl des Instrumentes für die Interpretation Liszts (wie von Orgelwerken anderer Komponisten auch) von großer

Bedeutung ist. Nicht selten finden sich Einspielungen auf barocken oder modernen »Multifunktions«orgeln, auf denen nur eine sachkundige Handhabung der Orgelregister einen Eindruck von den Klangvorstellungen Liszts vermitteln kann, wie sie jetzt die restaurierte Ladegastorgel in Merseburg repräsentiert. Dass aber auch vermeintlich »historische« Instrumente im Laufe der Zeit gravierenden Veränderungen unterliegen können, darüber gibt in diesem Band der Merseburger Domorganist Michael Schönheit beredte Auskunft (S. 6f.). (Im Falle der nahezu unverändert gebliebenen historischen Denstedter Orgel ist es leider so, dass es so gut wie keine Aufnahmen von ihr gibt...) Vielleicht ist die Ansicht erlaubt, dass — trotz vieler bemerkenswerter Einspielungen auf diesem Gebiet — das Klavier in dieser Hinsicht weitaus weniger »Gefahren« birgt. Was wiederum in den Vorschlag mündet, man möge sich die Orgelwerke Liszts gewissermaßen als Propädeutikum, auch einmal in ihren jeweiligen Klavierfassungen anhören.

Ähnliches wie für das Instrument gilt für die Aufnahmetechnik. Auf mancher alten Vinylscheibe ist »mehr« zu hören als auf einer schlecht aufgenommenen neuen CD, wenn diese auch zweifellos gerade im Bereich der Dynamik mehr zu leistet. Auch hier sind große Namen keine Garanten für Qualität. Die Individualität jeder Orgel zu erhalten und das mächtige Instrument transparent zu machen, ist eine schwierige Aufgabe.

Weil schon von Orgel und Klavier die Rede war, soll auch das Harmonium nicht unerwähnt bleiben. Hier sind leider Einspielungen Lisztscher Werke am seltensten zu finden, was angesichts der Tatsache, dass Liszts Orgeltranskriptionen häufig auch für das Harmonium vorgesehen waren, sehr verwundert, zumal dieses Instrument im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert sehr verbreitet war. Wo man Aufnahmen Lisztscher Werke auf diesem Instrument, insbesondere von Meistern wie etwa Joris Verdin (s. u.) findet, sollte man sie sich anhören, um dem romantischen Klangideal Liszts auch hier einmal näher zu kommen.

Abschließend sei daher noch der Hinweis auf eine Einspielung der besonderen Art gegeben: Der hier S. 26ff. von Otto Biba vorgestellte restaurierte Lisztsche Harmoniumflügel wird vermutlich nur selten konzertant zu hören sein. Das Präsentationskonzert mit Joris Verdin wurde jedoch aufgezeichnet und soll bei dem japanischen Label Camerata Tokyo auf CD erschienen sein. Die Präsentation der europäischen Ausgabe soll im Frühjahr 2005 in Wien stattfinden, wie der Redaktion mitgeteilt wurde.

Franz Liszt war Gast dieser Königin Die Peternell-Orgel in Denstedt bei Weimar

Von Michael von Hintzenstern, Weimar

Es ist ein besonderer Glücksumstand, in der unmittelbaren Nähe Weimars über eine Orgel zu verfügen, die von Franz Liszt gespielt und geschätzt wurde. Sie ist im Originalzustand erhalten und befindet sich im 5 km von der Klassikerstadt entfernten Dorf Denstedt.

Dr. Nike Wagner, Urenkelin des Komponisten und Intendantin des KUNSTFESTES WEIMAR, lädt am 4. September im Rahmen ihres Festivals zu einer »Pèlerinage Liszt« ein, die mit Pferdekutschen in den unscheinbaren Ort führt.

Das zweimanualige Instrument mit 19 Registern wurde 1859/60 von den Gebrüdern Peternell aus Seligenthal (bei Schmalkalden) errichtet. Die Disposition stammt vom Weimarer Stadtorganisten Johann Gottlob Töpfer (1791-1870), der als wichtigster Orgelbautheoretiker des 19. Jahrhunderts gilt. Dieser verfasste auch den Abnahmebericht mit einer Charakterisierung der einzelnen Stimmen. Darin heißt es:

»Die so vortrefflich ausgeführte Disposition bietet eine solche Mannigfaltigkeit schöner Töneffekte dar, dass ein denkender und geschickter Orgelspieler nie in Verlegenheit sein kann, zu seinen Vorträgen passende Registermischungen zu finden. Das volle Werk spricht mit einer Kraft und Präcision an, welche nichts zu wünschen übrig lässt. Temperatur und Stimmung fand ich rein. Bei der Untersuchung des Pfeifenwerks im Innern der Orgel ergab sich, dass alle Stimmen kontraktmäßig hergestellt und sehr sorgfältig abgestimmt worden sind. Die dazu verwendeten Materialien sind ohne Tadel und die Arbeit nett und reinlich. Es ist erfreulich, eine so sorgsam hergestellte Orgel zu sehen.«

Dieses Gutachten wurde 1861 in Nr. 6 der »Urania« abgedruckt, als in dieser »Musik-Zeitschrift für Alle, welche das Wohl der Kirche besonders zu fördern haben« (Verlag von G.W. Körner, Erfurt) ein Artikel über die Gebrüder Peternell erschien. Auch in einer

»Biographischen Skizze« zu J. G. Töpfers goldenem Amtsjubiläum als Seminar-musiklehrer 1867 wurde es als Beispiel für ein Abnahmeprotokoll in vollem Wortlaut zitiert. Der Orgelbautheoretiker schätzte die Firma und setzte sie auch bei Reparaturarbeiten an der Weimarer Stadtkirchenorgel ein.

Franz Liszt führte in Denstedt zusammen mit seinem »legendarischen Kantor« Alexander Wilhelm Gottschalg (1827-1908) aus dem nahen Tiefurt »Orgelconferenzen« durch und veranstaltete in der Dorfkirche zwei »Privatkonzerte«. Dies geht unter anderem aus einem Brief hervor, den der Komponist am 30. Juli 1860 an den Organisten richtete, und wird in Gottschalgs »Erinnerungsblättern« über »Dr. Franz Liszt und seine Beziehungen zu Tiefurt« erwähnt (*Neue Zeitschrift für Musik* 1903, Nr. 1 und Nr. 2, Leipzig).

Die Peternell-Orgel in der kleinen Dorfkirche von Denstedt.



Liszt und Gottschalg führten ihre »ländlichen Orgel-experimente« in Denstedt durch, weil dort »eine gute Orgel zu finden war«. Liszt hatte bereits Instrumente der Firma Peternell kennen gelernt, so z.B. in der Collegien- und in der Stadtkirche in Jena, wo er bei zahlreichen Kirchenkonzerten mitwirkte. Gottschalg pries die Orgelbauer als »Silbermann des 19. Jahrhunderts«.

Bei den »Orgelconferenzen« befassten sich die Musiker nicht nur mit Neuschöpfungen, sondern auch mit historischen Musikwerken. Im Blickpunkt des Interesses standen dabei Kompositionen von Johann Sebastian Bach. Prof. Burghard Schloemann (Herford) hat in seiner 1985 veröffentlichten Urtextausgabe von Liszts »Drei Bach-Bearbeitungen« (BWV 38, BWV 1017 und BWV 21) den Nachweis erbracht, dass diese mit der Denstedter Orgel in unmittelbarem Zusammenhang stehen (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Nr. 8472).

Auch nach Liszts Weggang von Weimar 1861 gab es in Denstedt ein reges Konzertleben. Aus der »Urania« erfahren wir z.B., dass am 27. Mai 1863 »die rühmlichst bekannte Sängerin Emilie Genast aus Weimar« zusammen mit Gottschalg ein Konzert veranstaltete. Der Rezensent lobt »die ganz vortreffliche Orgel der Gebrüder Peternell« und bemerkt abschließend, dass »das sehr gewählte Publikum aus der nahen Residenzstadt in ausgezeichnete Weise« erbaut wurde. Liszt schreibt am 18. Juni 1863 aus Rom an Dr. Franz Brendel in Leipzig:

»Die heutige Post bringt mir einige recht gemüthliche Zeilen meines braven Cantor Gottschalg in Tieffurt. Er benachrichtigt mich von einem Konzert in Denstedt, wo mehrere Piècen von mir aufgeführt wurden ...«

Im gleichen Jahr konzertierten die Schüler des Weimarer Lehrerseminars zusammen mit Gottschalg und Stadtkantor Zech in Denstedt. Wiederum erwähnt die »Urania« die »sehr schöne Peternellsche Orgel«.

Über 100 Jahre befand sich das Instrument im Dornröschenschlaf. Am 22. Oktober 1981 fand erstmals wieder ein Konzert zum 170. Geburtstag Liszts statt. Das Programm der »Denstedter Orgelmusiken« (Leitung: Michael von Hintzenstern) umfasst seit 1982 jährlich 12 bis 15 Veranstaltungen. Im Mittelpunkt stehen Werke von Franz Liszt und seinen (Thüringer) Zeitgenossen).

Die Kirche wurde 1988 bis 1992 restauriert, die Orgel 1993 (Förster & Nicolaus, Lich). Zu den ersten Sponsoren gehörte Lord Yehudi Menuhin, der 1985 als Patron der englischen Liszt Society 5000 Mark stiftete.

Ganz im Sinne der »Zukunftsmusik« wird in der Kirche seit 1984 auch Neue Musik und besonders das Werk Karlheinz Stockhausens gepflegt (1988: 22 Werke an drei Tagen!), der hier 1992 sichtlich bewegt die Aufführung seiner Komposition UNBEGRENZT durch das »Ensemble für Intuitive Musik Weimar« erlebte.





Der zweimanualige Spieltisch der Denstedter Peternell-Organ.

Die Disposition der Peternell-Organ (1859/60) in Denstedt:

HAUPTWERK (I)	C bis f ³
1 Quintatön	16'
2 Principal	8'
3 Viola di Gamba	8'
4 Hohlflöte	8'
5 Octave	4'
6 Hohlflöte	4'
7 Quintflöte	2 2/3'
8 Octave	2'
9 Mixtur 4fach	(2')
OBERWERK (II)	C bis f ³
Liebl. Gedackt	16' (ab C)
Gigenprincipal	8'
Liebl. Gedackt	8'
Harmonica	8'
Geigenprincipal	4'
Flöte dolce	4'
PEDAL	C bis d ¹
Violon	16'
Subbaß	16'
Principalbaß	8'
Gedacktbaß	8'

Manualcoppel, Pedal-Coppel, Calcantenwecker (Glöckchen).



Die Denstedter Dorfkirche mit ihren Emporen zu beiden Seiten, Blick auf die Organ.



Die Registerzüge links und rechts der Manuale.

Die Pedalklaviatur.



Franz Liszt und seine Beziehungen zu thüringischen Organisten

Von Michael von Hintzenstern, Weimar

Es ist bisher kaum beachtet worden, dass Franz Liszt in seiner Weimarer Zeit (1848 bis 1861 sowie 1869 bis 1886) zu einer Reihe evangelischer Kirchenmusiker Thüringens zum Teil rege Kontakte unterhielt und noch im hohen Alter in der Hofgärtnerei Organisten aus dem In- und Ausland empfing.

Zutiefst verärgert über den heruntergekommenen Zustand der katholischen Kirchenmusik, den er Anfang der 30er Jahre in Paris erleben musste, beschäftigte Liszt fortan der Gedanke einer umfassenden Reform. 1834 erschien sein Essay »Über zukünftige Kirchenmusik«. Im fünften seiner 1835 in Paris veröffentlichten Aufsätze »Zur Stellung der Künstler« beklagte er sich über die schlimme Situation des gregorianischen Choralgesangs und des Orgelspiels. Da heißt es: »Hören Sie das gedankenlose Blöken, von dem das Domgewölbe widerhallt? Was ist das? ›Das ist Lob- und Preisgesang, womit die mystische Braut sich zu Jesum Christum erhebt; das ist das barbarische, schwerfällige, weihelose Psalmieren der Kirchenspielsänger.« Wie falsch, wie hart, wie abscheulich diese Stimmen! Wie hässlich und widerlich die unsicher schwankende Begleitung dieser Trompete und dieses keuchenden Basses! Sollte man nicht glauben, man hörte Insekten im Innern eines Mausoleums surren? Und die Orgel, die Orgel – der heilige Vater der Instrumente, dieser geheimnisvolle Ocean, der einst so majestätisch den Altar Christi umrauschte und auf seinen harmonischen Wogen die Gebete und Seufzer der Jahrhunderte dahingetragen. – hört, wie man sie jetzt zu Vaudeville-Liedern und sogar zu Galoppaden mißbraucht [...] O Schimpf und Spott über diese Komödie! Wann werdet ihr aufhören in allen Kirchen von Paris und allen Städten der 86 Departements euch jeden Sonn- und Feiertag zu wiederholen! Wann wird man von geweihter Stätte diese Horden plärrender Trunkenen verbannen? [...] Wann – wann werden wir eine Kirchenmusik haben?!« [1]

Nachdem sich Liszt 1835 in Genf niedergelassen hatte, kam es zu seinem ersten öffentlichen Auftritt als Orgelspieler. Darauf weist Alexander Wilhelm Gottschalg in seinem 1899 in der »Neuen Zeitschrift für Musik« erschienenen Artikel »Dr. Franz Liszt als Orgelkomponist und Orgelspieler« hin: »In dem großartigen Alpenreviere wurde er u.a. auch auf die damals hochberühmte Orgel von Moser in Freiburg [...] aufmerksam gemacht, und seine sehr für Kunst und Wissenschaft begeisterte Reisegesellschaft ersuchte ihren illustren Reisecollegen, ihnen einen seltenen Genuß zu bereiten, auf welche Bitte er, der meist überaus Gefällige, ohne alles Zaudern gern einging.« Im gleichen Aufsatz zitiert Gottschalg eine überaus anschauliche Schilderung von Liszts Improvisation in St. Nikolaus, die einer seiner Reisebegleiter zu Papier gebracht hat. [2]

Vier Jahre später saß er in Rom an der Orgel der Kirche San Luigi dei Francesi. Im Mai 1843 konzertierte Liszt in der evangelischen Kirche zu St. Peter und Paul in Moskau. Gottschalg berichtet: »Hier trug er vor: das Andante aus Beethovens C-moll-Symphonie, das ich auf seinen Rath später ebenfalls der Orgel überwies [...], desselben Meisters Thema und eine Fuge von G. Friedr. Händel. Der Ertrag dieser Aufführung kam dem dortigen evangelischen Waisenhaus zu Gute.« [3]

Im Juni 1845 gab der gefeierte Klaviervirtuose im elsässischen Mühlhausen ein weiteres Orgelkonzert.

In der Mitte der 40er Jahre entstanden auch seine ersten geistlichen Chorwerke: ein »Ave Maria« und ein »Pater noster«. Sie wurden am Rande der Konzertreisen des berühmten Pianisten zu Papier gebracht, der sie 1852 noch einmal überarbeitete und Pater Albach widmete, einem Franziskaner, den er seit früher Jugend kannte und verehrte.

Das erste größere Werk, das Liszt 1848 als Weimarer Hofkapellmeister in Angriff nahm, war seine »Messe für Männerchor und Orgel« (Uraufführung am 15. 8. 1852 in Weimars katholischer Kirche, wiederholt 1855 und 1858 in Jenas evangelischer Stadtkirche, wo 1872 die zweite Fassung des Werkes von 1869 uraufgeführt wurde).

»Jetzt, da er endlich frei schaffen konnte«, erklärt der Lisztforscher Peter Raabe, »stürzte er sich förmlich auf die Kirchenmusik, die er während der Virtuosenjahre vernachlässigen mußte.«

1850 entsteht mit der Fantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam« aus Meyerbeers Wiedertäufer-Oper »Der Prophet« seine erste Orgelkomposition. 1852 transkribiert er die Kirchliche Festouvertüre über »Ein feste Burg ist unser Gott« von Otto Nicolai für die Orgel. Ein Jahr darauf bringt er bei einem Aufenthalt in Karlsbad ein Te Deum zu Papier, in dem der ambrosianische Gesang der Männerstimmen mit einfachen Stützakkorden der Orgel versehen ist. Ab 1855 folgen zahlreiche geistliche Chor- und Orgelwerke – bis an sein Lebensende befasst sich Franz Liszt mit Kirchenmusik!

In Weimar bot sich für den Komponisten die Gelegenheit, seine kirchenmusikalischen Reformpläne aus den Jahren 1834/35 in die Tat umzusetzen. 1850 ist hierbei als »Schlüsseljahr« zu bezeichnen. In diesem Jahr erfolgte die Gründung der Bachgesellschaft, der Liszt als Vorstandsmitglied angehörte. Die erste Gesamtausgabe der Werke des Thomaskantors begann zu erscheinen. **Im gleichen Jahr setzten sie Arbeiten der Benediktiner des gregorianischen Chorals bemühten.** An all dem nahm Liszt regen Anteil.

Der Komponist, der regelmäßig die heilige Messe besuchte, hat es sicherlich bedauert, dass sich in Weimars kleiner katholischer Gemeinde nur geringe Möglichkeiten kirchenmusikalischer Entfaltung boten. Auf

Veranlassung der französischen Gesandtschaft fand hier am 15. August jeden Jahres ein besonders feierlicher Gottesdienst statt, in dem Sänger und Sängerinnen des Hoftheaters und Musiker der Hofkapelle mitwirkten. Am Geburtstag Napoleons I. (15. 8. 1769) wurde daran erinnert, dass dieser 1806 nach der Schlacht von Jena und Auerstädt und 1808 beim Erfurter Fürstentag die katholische Gemeinde Jena-Weimar mit besonderen Privilegien beschenkt hatte. Zum Napoleonstag 1852 ließ Liszt seine »Messe für Männerchor und Orgel« zum ersten Mal aufführen, im Jahr darauf eine von Peter Cornelius. Zum gleichen Anlass wurde in der katholischen Kirche 1860 und 1861 ein 1859 komponiertes »Te Deum für gemischten Chor oder Männerchor, Orgel und Blechbläser ad libitum« aufgeführt. Als Kantor wirkte Nikolaus Roth vom 1. 1. 1852 bis 1. 10. 1887 in dem kleinen Gotteshaus. Liszt war ihm freundschaftlich verbunden. Von einer regelmäßigen Zusammenarbeit kann aber nicht die Rede sein.

Der um eine Reform der Kirchenmusik bemühte Künstler beschäftigte sich in Weimar mit den Quellen katholischer und evangelischer Tradition: mit der Gregorianik ebenso wie mit dem lutherischen Choral, mit Palestrina ebenso wie mit Bach.

Ihn bewegte es in besonderer Weise, dass er nun in einer Stadt tätig sein konnte, in der von 1708 bis 1717 kein Geringerer als Johann Sebastian Bach gewirkt hatte. Er interessierte sich für die thüringische Orgeltradition, die durch den Bachschüler Johann Christian Kittel (1732 bis 1809) geprägt worden war.

Schon mit seiner 1850 komponierten Fantasie und Fuge über »Ad nos, ad salutarem undam«, die von den Möglichkeiten einer überaus virtuosen Klaviertechnik ausgeht, befand sich Liszt in einem Spannungsfeld zu den Vorstellungen innerhalb der katholischen Kirche. Der Theoretiker I. Hülsmann betont in seiner 1869 in Münster veröffentlichten Schrift »Der Gesang und das Orgelspiel in der Messe«: »Die Orgel soll in der Kirche nicht dominieren, sie ist nach der Feier am Altar nicht die Hauptsache, nein, der Gesang ist als liturgische Forderung die Hauptsache, die Orgel eine Nebensache. Darum soll jener hervortreten, und die Orgel darf ihn nicht verdrängen und einschränken, sie muß sogar bei manchen Teilen des Gesanges gänzlich schweigen.«

Bringt man dies zusammen mit dem zuvor Gesagten in einen Zusammenhang, erscheint es geradezu als folgerichtig, dass Liszts Wege bald in die evangelische Stadtkirche Weimars führten. Hier wirkte von 1830 bis 1870 der Organist, Komponist und Orgelbauer Johann Gottlob Töpfer (1791 bis 1870), der im Gegensatz zu seinem »dem galanten Style« verpflichteten Vorgänger Kompositionen von Bach interpretierte und als glänzender Improvisator weithin bekannt war. »In dieser hohen Kunst

bildete sich unser großer Meister«, schreibt Gottschalg 1867 in einer »Biographischen Skizze«, »zu einem der ersten Träger derselben, ja auf dem Gebiete der freien Fantasie kann wohl kaum ein Organist der Gegenwart mit ihm erfolgreich rivalisieren. Außer einer fast unfehlbaren Technik bewältigt der kühne Improvisator die schwierigsten contrapunktischen Aufgaben mit fast spielerischer Leichtigkeit!« [4]

In enger Beziehung zu seinem Wirken als Organist steht sein kompositorisches Schaffen. Töpfers Domäne war zweifelsohne die Choralbearbeitung. Hier ist ihm ein »stimmungsmäßiges Eingehen auf die Sphäre des Textes gelungen« [5], was später von Max Reger ausgeweitet wurde. In seinen 1871 von A. W. Gottschalg herausgegebenen »Choralstudien« begegnet uns der gesamte Formenreichtum seiner Zeit, angefangen von der knappen Intonation über Präludien und Trios bis hin zum groß angelegten Konzertsatz.

Kein Geringerer als Franz Liszt hat sich anerkennend über diesen Sammelband geäußert. So schreibt er am 16. Februar 1873 aus Pest an Gottschalg:

»Sehr geehrter Freund!

Von den mir zugesandten sehr schätzenswerten »Choralstudien: meines verstorbenen Weimarer Kunstgenossen Dr. Töpfer habe ich mit Interesse Kenntnis genommen.

Dadurch ist mir die aufrichtige Hochachtung, die ich stets für das Wissen und Können des sel. Töpfers hegte, aufs neue bestätigt worden. Insbesondere bemerkenswerth und lobend hervorzuheben bleibt bei dem verdienstvollen Autor dieses stattlichen Orgelwerkes ein beständig gediegenes und rüstiges Vorwärtstreben bis zum Ende [...]. Unter den vielen vorzüglichen Nummern der Choralstudien erlaube ich mir zu bezeichnen: [...] Pag. 178 und Pag. 180: Harmonisierung betitelt: Charakteristische Veränderung der Strophe: »Zeigt sich erst die Ewigkeit, furchtbar in der Nähe und das Nachspiel mit demselben Choral in der Oberstimme [...]« [6]

Liszt fand Gefallen an der »charakteristischen Veränderung« über die Strophe »Zeigt sich erst die Ewigkeit, furchtbar in der Nähe« Diese ist Töpfers 1859 bei F.W. Siegel in Leipzig erschienener Choralfantasie »Mache dich mein Geist bereit« entnommen (Takt 109-139). Hierbei ist folgende Registrierung vorgeschrieben: Hauptwerk: Cornet oder Trompete 8', Oberwerk: 16' bis 2' und Pedal: Untersatz 32'. Damit soll eine Szene des Jüngsten Gerichts dargestellt werden. »Diese klanglich angelegte Variation harmonisiert den c.f. [cantus firmus] der Oberstimme nicht nach dem in ihm liegenden funktionalen Harmonieverlauf, sondern – eine leise Vorahnung Reger'scher Harmonisation – Töpfer faßt jeden Ton der Melodie als mehr oder minder selbständig auf und gibt allenfalls zwei benachbarten Harmonien Bezogenheit.« [7]

Im Anhang der 1871 im Verlag von Bruno Zechel (Leip-

zig) veröffentlichten »Choralstudien« befindet sich eine von Gottschalg verfasste »Biographische Skizze«. Darin heißt es: »Dem durch Dr. Franz Liszt begründeten musikalischen Fortschritte gegenüber verhielt er sich anfänglich [...] ziemlich ablehnend und skeptisch [...] Später jedoch suchte der ältere Meister auch die Werke des congenialen jüngeren Kunstgenossen sehr umfassend kennen zu lernen, und war ehrlich genug einzugestehen, daß doch viel Schönes und Geistvolles durch die neue Richtung geschaffen worden sei.«

Dass sich die beiden Musiker Ende der 50er Jahre – also zur Entstehungszeit von Töpfer bemerkenswerten drei Choralphantasien – nahe standen, kann mit dem Programm eines »Geistlichen Konzerts« belegt werden, das am 30. Oktober 1859 in der Weimarer Stadtkirche stattfand. Bei der Uraufführung von Liszts »23. Psalm« für Sopran, Harfe und Orgel und »137. Psalm« für Sopran, Violine, Harfe und Orgel übernahm Töpfer den Orgelpart. Für eine Umrahmung der Kirchenmusik sorgten zwei Orgelwerke Töpfers: die Sonate d-Moll (gespielt von Gottschalg) und das Nachspiel c-moll (gespielt von Seminarist Buckel). In Weimars Stadtkirche wurden noch weitere Werke von Liszt aus der Taufe gehoben: am 2. 10. 1859 »Die Seligkeiten« (später in den »Christus« aufgenommen), am 25. 6. 1861 »Der 18. Psalm« und am 29. 5. 1873 das Oratorium »Christus« (erste vollständige Aufführung unter der Leitung des Komponisten in Anwesenheit von Cosima und Richard Wagner!).

Am 17. Juni 1875 wurde in dem Gotteshaus »Die heilige Cäcilia« uraufgeführt. Hinzu kommen weitere Liszt-Aufführungen, auf die ich später hinweisen werde. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass Liszts Fantasie über »Ad nos [...]« erstmalig auf Töpfers Stadtkirchenorgel erklang. In einem Brief an die Fürstin Wittgenstein berichtet der Komponist am 31. Juli 1855, dass ihm das Werk durch den Dresdner Orgelvirtuosen Karl August Fischer (1828-1892) »dans l'église de Herder« vorgetragen wurde. Die Uraufführung an der Merseburger Ladegastorgel war am 25. September des gleichen Jahres. Björn Boysn (Oslo) hat darauf hingewiesen, dass bereits 1853 Liszts Fantasie über den Wiedertäufer-Choral in Weimars Stadtkirche zu Gehör gebracht wurde.

Anlässlich der Gründungsversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins spielte Prof. Töpfer am 6. 8. 1861 »für seine vielen Verehrer, Freunde und Schüler auf ihre Bitte in der Stadtkirche auf seiner Orgel vor«. [9] Unter den Zuhörern befanden sich unter anderen Liszt, Wagner, Bülow, Franz Brendel, Richard Pohl und Karl Riedel!

Liszt widmete Töpfer 1860 seine Orgelbearbeitungen des Schlusschores der Bachkantate »Ich hatte viel Bekümmernis« (BWV 21) und die des Einleitungschores der Kantate »Aus tiefer Bot« (BWV 38). Als Töpfer im

Juni 1870 in Weimar zu Grabe getragen wurde, führte Liszt den Trauerzug an.

Prof. Töpfer, der von 1817 bis 1870 am Schullehrer-Seminar Musiktheorie, Generalbaß und Orgelspiel unterrichtete, brachte eine Reihe bedeutender Schüler heraus, die durch Liszt weitere Förderung erfuhren. Zu ihnen gehören Alexander Wilhelm Gottschalg (1827 bis 1908), Christoph Bernhard Sulze (1829-1889) und Alexander Winterberger (1834-1914). Der zuletzt genannte Pianist und Organist spielte 1855 zur Einweihung der Ladegastorgel im Merseburger Dom Liszts Fantasie und Fuge über »Ad nos, ad salutarem undam«. Im Jahr darauf wurde von ihm hier des Meisters Präludium und Fuge über B-A-C-H uraufgeführt. Er reiste mit Liszt jeweils »mehrere Tage vorher an Ort und Stelle, um die Orgel-effekte des prächtigen Instrumentes zu studieren und für seine Zwecke zu benutzen«. [10]

Als Liszts wichtigste Bezugsperson in Fragen der Orgelkomposition und des Orgelspiels ist Alexander Wilhelm Gottschalg zu bezeichnen. Die beiden Musiker lernten sich durch einen glücklichen Zufall kennen. Der eifrige Organist war in der Tiefurter Kirche damit beschäftigt, sich Liszts Orgeltranskriptionen von Otto Nicolais Kirchlicher Festouvertüre über »Ein feste Burg ist unser Gott« zu erarbeiten. Ihn plagten dabei einige schwierige Stellen, »die nicht parieren wollten«. Liszt und einige Schüler, die im nahe gelegenen Park lustwandelten, hörten dies. Gottschalg erinnert sich: »Plötzlich griffen zwei lange Arme über meine Schultern auf die zweimanualige Tastatur. Ich sehe mich um und der gefeierte Meister stand vor mir, mit einigen seiner Scholaren, mild lächelnd und freundlich sprechend: ›So geht's nicht, lieber Freund [...] Sie haben einen falschen Fingersatz. Haben Sie eine Bleifeder?‹ Ich überreichte eine solche. Liszt notierte die fragliche Applikatur und nach einigen Versuchen ging die heikle Stelle tadellos [...]«. [11]

Anlässlich dieser ersten Begegnung in der Tiefurter Dorfkirche unterbreitete Liszt seinem stillen Verehrer den Vorschlag, ihn im Klavier- und Orgelspiel weiterzubilden. Dieser nahm begeistert an, und so entwickelte sich eine freundschaftliche Verbindung zwischen den beiden Künstlern, die in den folgenden drei Jahrzehnten bis zu Liszts Tod nicht abreißen sollte.

Der fleißige Schüler avancierte bald zum vertrauten Freund. Später nannte ihn Liszt seinen »legendarischen Kantor«. Als man ihn deswegen um eine Erklärung bat, sagte er: »Wenn ich einmal selbst zur Legende geworden bin, wird Gottschalg mit mir fortleben.« [12] Dennoch ist sein Name heute weitgehend unbekannt.

A. W. Gottschalg besuchte von 1842 bis 1847 das Weimarer Lehrerseminar, in dem er besonders von Prof. Töpfer gefördert wurde. Nach einer kurzen Tätigkeit als

Hilfslehrer an der 1. Bürgerschule kam er nach Tiefurt, wo er in den folgenden 23 Jahren als Kantor und Lehrer in Tageszeitungen und Fachzeitschriften musikpublizistisch wirkende Kirchenmusiker Redakteur der »Urania«, einer »Zeitschrift für Alle, welche das Wohl der Kirche besonders zu fördern haben«. Gotthilf Wilhelm Körner (1809-1865) hatte sie 1844 in Erfurt gegründet und Gottschalg ein kaum zu bewältigendes Arsenal an musikgeschichtlichen Fakten zusammengetragen, die längst noch nicht erschlossen sind. Der Freund und Förderer Liszts wurde in seiner Weitsichtigkeit zum Entdecker des jungen Max Reger, dessen Werke er wohlwollend besprach und mit dem er in Korrespondenz stand. Reger widmete ihm seine 1. Orgelsonate fis-Moll »in Dankbarkeit«.

Nach dem Tode von Prof. Töpfer wurde Gottschalg 1870 als dessen Nachfolger ans Lehrerseminar berufen. Im gleichen Jahr übertrug ihm der Großherzog Karl Alexander – mit Liszts freundlicher Unterstützung – das Amt des Hoforganisten. Außerdem wurde er – in Nachfolge Töpfers – zum Orgelrevisor ernannt. Er hat »in mehr denn 100 einheimischen Orten für neue Werke oder angemessene Reparaturen gesorgt«. [13]

1881 erfolgte seine Berufung als Sekretär, Bibliothekar und Lehrer für Musikgeschichte an die Großherzogliche Orchesterschule. In dieser Funktion veröffentlichte er 1884 ein »Historisches Musikalbum« (Verlag von Hermann Beyer & Söhne, Bad Langensalza), in dem Notenbeispiele aus der gesamten Musikkultur – von der Ode des Pindar bis zu Werken Liszts – als Ergänzung zu seiner Lehrtätigkeit zusammengestellt sind.

In diesem bemerkenswerten Sammelband findet sich eine Orgeltranskription der »Consolation« Nr. 6 in E-Dur. Sie trägt den deutschen Titel »Tröstung«. Weitere Recherchen ergaben, dass die Orgelfassung des Stückes zuvor in A.G. Ritters »Die Kunst des Orgelspiels« erschien. In einer Anmerkung ist zu lesen: »dem Verfasser freundlichst mitgeteilt durch Herrn Hoforg. A.W. Gottschalg im Einverständnis mit dem Componisten«. Es war nicht einfach, die autografe Fassung des Werkes ausfindig zu machen. Im Katalog der »Heyerschen Sammlung« Köln fand ich selbige: sie ist von Gottschalg mit violetter Tinte geschrieben und enthält Korrekturen Liszts mit schwarzer Tinte, auf einem beson-

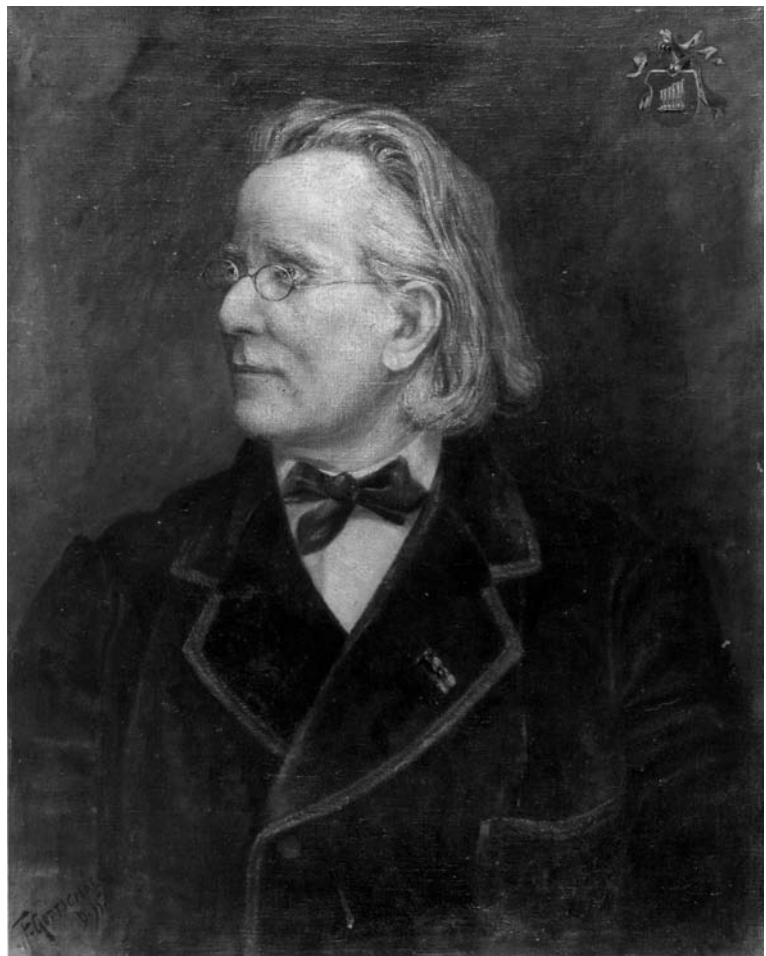
deren Streifen stehen 10 Einleitungstakte in der Handschrift des Komponisten. Die Takte 35 bis 37 sind von Liszt mit Blaustift durchgestrichen, die notwendigen Ergänzungen fehlen leider.

Die »Tröstung« wurde von mir im Juli 1985 an der Denstedter Peternell-Orgel wieder aufgeführt. Sie ist inzwischen im 4. Band der Urtext-Gesamtausgabe der Orgelwerke Liszts bei der Universal Edition Wien erschienen.

Gottschalg, der es zu einer bemerkenswerten Virtuosität auf der Orgel gebracht hatte, gab seine meisten Konzerte gratis oder spielte zu wohltätigen Zwecken. Nachdem er bekannt geworden war, erreichten ihn Rufe nach Odessa, in die Schweiz und nach Amerika. Er blieb jedoch in seinem Wirkungskreis fest verwurzelt. Am 31. Mai 1908 starb er in Weimar.

Neben seinen zahlreichen Veröffentlichungen in den Zeitschriften »Urania« und »Euterpe« sowie der »Neuen Zeitschrift für Musik« ist auf seine »Erinnerungen und Tagebuchnotizen« hinzuweisen, die nach seinem Tode 1910 von Carl Alfred René unter dem Titel »Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre« veröffentlicht wurden.

A.W. Gottschalg hat eine Reihe von Orgelwerken Liszts herausgegeben bzw. Transkriptionen für Orgel ange-



Alexander Wilhelm Gottschalg lernte Liszt durch einen Zufall in der Tiefurter Dorfkirche kennen. 1860 traf man sich regelmäßig zu den »Denstedter Orgelkonferenzen«. Gottschalg war Liszts bevorzugter Ansprechpartner in Sachen Orgelmusik.

fertigt. Der Gedankenaustausch während ihrer »Orgel-conferenzen« in Tiefurt, Denstedt und Weimar befähigte Gottschalg, in diesen Ausgaben auch Interpretationshinweise, vor allem im Blick auf die Registrierung, zu geben. »Gottschalg genöß das Glück, bis zu des Meisters Ende ununterbrochen in tätiger Beziehung zu ihm bleiben zu können [...] Vielerlei ging durch seine Hand, namentlich alles, was sich seitens Liszts auf die Orgel bezog. – Er übernahm so ziemlich durchweg alle Reinschriften seiner Orgelkompositionen [...], nahm ihm während seines römischen Aufenthaltes lästige Verlagsarbeiten und Korrespondenzen ab [...]«. [15] Als Frucht dieser »tätigen Beziehung« ist das von 1869 bis 1877 in 36 Heften erschienene »Repertorium für Orgel, Harmonium und Pedalflügel« zu bezeichnen, das Gottschalg »unter Revision und mit Beiträgen von Franz Liszt« im Verlag von Julius Schubert in Leipzig herausbrachte.

Am 6. November 1863 schreibt Liszt aus Rom an Gottschalg: »Sollte je meinem Componisten Nahmen ein fester Credit gewährt sein, so haben Sie, Geehrter Freund, viel dazu beigetragen. Allem Anschein nach werden Sie auch fortfahren, Liszt'sche Compositionen gang und gebe zu machen; ein seltsames Gebahren, von dem ich natürlich immer mit Vergnügen zu hören bereit bin.« [16]

Liszt widmete Gottschalg Anfang der 60er Jahre mehrere Werke: 1) Variationen über das chromatische Motiv aus der Kantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« von J.S. Bach, 2.) »Evocation à la Chapelle Sixtine« (über Allegri's Miserere und Mozarts »Ave verum corpus«), 3.) »Ave Maria« nach Arcadelt. Für den Posaunisten und Kontrabassisten der Weimarer Hofkapelle Eduard Grosse und Gottschalg entstand 1862 in Rom ein »Hosannah« für Baßposaune und Orgel, das Liszt in einem Brief vom 15.11.1862 als »Sonntags-Posaunenstück« bezeichnete, welches die beiden Musiker in der Tiefurter Kirche aufführen sollten. [17]

A.W. Gottschalg beschäftigte sich 1860, im Jahr der Denstedter »Orgelconferenzen«, intensiv mit dem Bearbeiten Lisztscher Werke für die Orgel. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« berichtet er 1899: »Die Einleitung, Fuge und das Magnificat aus der Dante-Symphonie bearbeitete ich für Orgel auf Anregung meines früh heimgegangenen Freundes Peter Cornelius, natürlich unter des Meisters Beihilfe. Dasselbe geschah auch mit dem Andante aus der Bergsinfonie.« Im gleichen Jahr versuchte sich Gottschalg auch am »Orpheus«, wobei Liszt erhebliche Änderungen vornahm. Auch eine »Consolation« in E-Dur wurde von ihm 1860 für Orgel bearbeitet.

Einen Einblick in die »tätige Beziehung« zwischen Liszt und Gottschalg gewinnt man auch beim Studium der vorliegenden Handschriften. Hier nur ein Beispiel – wiederum aus dem Jahre 1860! Unter der Signatur MS Y 5 findet man im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv

einen »Pilgerchor aus Tannhäuser« für Orgel. Die Handschrift stammt teils von Liszt, teils von Gottschalg. Die Seiten 2 und 3 des sechsseitigen Notenmanuskriptes bringen »Gebet aus Lohengrin von Rich. Wagner, für Orgel von A.W. Gottschalg«, Seite 2 ist mit Rotstift durchgestrichen, unten ist von Liszt vermerkt »geht nicht«. Liszts Noten-Handschrift setzt erst auf Seite 4 ein und ist auch auf den Seiten 5 und 6 zu finden. Daran lässt sich ablesen, dass Gottschalg mit der Bearbeitung des »Pilgerchores« begann (S. 1) und sich auch am »Gebet aus Lohengrin« versuchte. Liszt griff ein und führte die Transkription zu einem »guten Ende«. Unter des Meisters Namenszug ist zu lesen: »für seinen Fahnen und Fackelträger Gottschalg – den »Tiefurter Kantor« – 30. Oktober 60 – geschrieben«. Viele Beispiele könnten noch gebracht werden!

Töpfers Amtsnachfolger als Stadtorganist wurde 1870 sein Schüler Christoph Bernhard Sulze (1829-1889), der nach dem Besuch des Seminars von Hofkapellmeister André Hippolyte Chélarde (1789-1861), seit 1840 in Weimar) gefördert wurde. In seiner Autobiographie berichtet Sulze: »Später hatte ich das Glück, mit Joachim Raff, Dr. Franz Liszt u.a. in persönlichen Verkehr zu treten.« [18] 1875 wurde Sulze noch als Theorielehrer an die drei Jahre zuvor gegründete Großherzogliche Orchesterschule berufen. In den Kirchenkonzerten in St. Peter und Paul setzte er sich besonders für die Werke von Bach, Töpfer und Liszt ein. Sulze schrieb über 200 Kompositionen und betätigte sich als Bearbeiter Lisztscher Werke. In Band III von »A. W. Gottschalgs Repertorium« erschienen seine beachtenswerten »Concertvariationen über ein Thema aus Liszts CHRISTUS«. Von Liszts 13. und 137. Psalm fertigte er Fassungen für Orgel solo an, vom 23. Psalm erarbeitete er eine für Sopran oder Tenor und Orgel, die allesamt im Kahnt-Verlag erschienen. Der gleiche Verleger brachte 1880 »Zwei Kirchenhymnen« für Orgel oder Harmonium von Liszt »mit Registerbezeichnungen von B. Sulze« heraus. Erwähnt sei schließlich, dass Sulze 1884 Camille Saint-Saens, der seit 1870 wiederholt in Weimar weilte, die Bearbeitung eines Lisztschen »Ave Maria« für Orgel widmete. Bei der Übersetzung des Dedikationsschreibens half ihm Liszt, der seinen Pariser Freund als »le très admirable chef des organistes d'Europe« bezeichnete. Besondere Verdienste erwarb sich auch der Organist, Dirigent, Komponist und Musikpädagoge Karl Müllerhartung (1834-1908), der zahlreiche Werke von Liszt aufführte. Er war am Eisenacher Seminar von Prof. Friedrich Kühmstedt (1809-1858) gefördert worden, der zugleich als Musikdirektor an der Georgenkirche wirkte, Kontakte zu Liszt unterhielt und »seinem genialen Freunde« die »Concertfuge« op. 24 widmete. Mit seiner

»Fantasia eroica« folgte Kühmstedt in der Aufstellung des Programms dem Lisztschen Vorbild.

Nach seiner Tätigkeit an der Dresdner Hofoper wurde Müllerhartung durch Kühmstedts Vermittlung die Leitung der Eisenacher Kurrende übertragen, mit der er auf der Wartburg vor Liszt und dem Großherzog Karl Alexander sang. 1859 wurde er Kühmstedts Nachfolger als Kantor der Georgenkirche und Musiklehrer der höheren Schulen.

1865 erfolgte seine Berufung als Professor der Musik nach Weimar, wo er den Musikunterricht am Lehrerseminar, Sophienstift und Gymnasium erteilte. Als Großherzoglicher Kirchenmusikdirektor dirigierte er in der Stadtkirche Liszts Oratorien »Die Legende von der heiligen Elisabeth« und »Christus«, die »Graner Messe« und die »Ungarische Krönungsmesse«, die »Missa choralis«, Psalm 13, das »Requiem« für Männerchor und alle geistlichen a-cappella-Kompositionen. Müllerhartung, der den Kirchenchor, die Singakademie und den Chorgesangsverein leitete, wurde 1869 noch zum Kapellmeister am Hoftheater ernannt. 1872 gründete er in Weimar – einer Anregung Liszts folgend – die erste Orchester-schule Deutschlands, die er bis 1902 leitete. Als er 1903 in den Ruhestand ging, mussten für ihn sieben Kollegen eingestellt werden!

Beachtenswert ist sein reichhaltiges kompositorisches Schaffen, aus dem seine 1860/61 komponierten »Choralsonaten« über »Aus tiefer Not«, »Wer nur den lieben Gott lässt walten« und »Ein feste Burg ist unser Gott« herausragen. Müllerhartung ist »hinsichtlich der Koloristik Reger schon bedeutend näher als Kühmstedt. Sicherlich beruht diese Tatsache auf dem Einfluss Liszts; in der kontrapunktischen Schreibweise jedoch verrät er das Thüringer Erbe.« [19] Hinzuweisen ist schließlich auf Müllerhartungs Orgeltranskription der »Einleitung zur Legende der heiligen Elisabeth«. Gottschalg schreibt hierzu: »Liszt war ganz überrascht, in dieser ganz vorzüglichen Umbildung einen aus dem Hauptthema entwickelten neuen Contrapunkt, der dem Autor, wie er sagte, nicht »eingefallen« war, angebracht zu sehen.«

Besonders herzlich war Liszt mit der Universitätsstadt Jena verbunden, die ihn bereits am 27. Oktober 1842 anlässlich eines Konzertes zum Ehrenbürger ernannte. Liszts langjähriger Freund Dr. jur. Carl Gille (1813-1899) hatte seit 1838 als Mitglied des »akademischen Concertcommission« ein blühendes Musikleben entfaltet. [14] Von 1839 bis 1860 wirkte hier als Universitätsmusiker und Stadtorganist Wilhelm Stade (1817-1902), der 1855 eine dreimanualige Peternell-Orgel mit 41 Stimmen erhielt, die ähnlich wie die in Denstedt von 1859/60 die Bewunderung Liszts fand. Stade ging 1860 nach Altenburg, wo er bis zu seinem Tode als Hofkapellmeister und Organist der Schlosskirche (Trost-

Orgel) tätig war. Liszt besuchte ihn hier 1867 und 1876. In einem Brief an Gottschalg vom 16. September 1867 lesen wir: »[...] ich bitte Sie, Herrn Hofkapellmeister D[r]. Stade in Altenburg meine bei Körner erschienenen Orgelstücke mitzuteilen. Stade kennt davon blos das Halleluja mit Posaune, welches er mir vorigen Sonnabend in der Schlosskirche prächtig vorspielte. Hoffentlich findet er einiges musikalisches Behagen an den Dissonanzen und Figurationen der Variationen über den chromatischen Basso continuo der Bach'schen Cantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« – Stade besitzt die gehörige Meisterschaft, um diese Variationen zur Geltung zu bringen.« [20]

Als Stades Nachfolger stand Prof. Dr. Ernst Naumann (1832-1911) 46 Jahre als Universitätsmusikdirektor und Stadtorganist an der Spitze des Jenaer Musiklebens. Im Verein mit Dr. Gille gelang es ihm, den »akademischen Konzerten« eine maßgebliche Bedeutung in der »neudeutschen Musikbewegung« zu verschaffen. [21]

In einem Brief an Gille vom 10. Juli 1862 schreibt Liszt aus Rom: »Lassen Sie mir Ihnen blos sagen, verehrter Freund, dass Sie wohl und recht thuen, die Johannis-Passion in's Leben zu rufen, – und dabei eine meiner Unterlassungssünden, zu welcher mich allerdings die engen, stumpfen Zustände Weimar's zwangen, mit Betrübniß bekennen. Mehrmals hatte ich das Ansinnen, die Johannis-Passion, sowie auch die Matthäi, die H-moll-Messe und einige andere Werke von ähnlichem Schrot und Korn (deren es nicht im Überfluß giebt!) zur Aufführung zu bringen.« [22] Für diese Aufgabe machte sich nun in Jena Prof. Naumann stark, der übrigens 1882 maßgeblich an der Bach-Ausgabe (Solokantaten, Klavier- und Orgelwerke) mitarbeitete.

An zahlreichen Liszt-Aufführungen in Jena, das der Komponist als seine »Versuchsstation« bezeichnete, war Naumann beteiligt. Am 8. Juli 1870 schreibt Liszt aus Weimar an Gille: »Noch herzlichen Dank für Deinen Jenesser Tag, und freundschaftlichen Gruß an Naumann, der vierfach, als Instrumentator, Registrator, Organist und Dirigent, vorzügliches geleistet hat.« [23]

Für den 8. Mai 1883 vermittelte Gottschalg ein Zusammentreffen Liszts mit Prof. Wilhelm Bergner (Organist am Dom zu Riga) in der Hofgärtnerei, der ihn bat, eine Festmusik zur Einweihung der neuen Domorgel (125 Stimmen) zu schreiben. Diese war bereits am 17. Mai 1883 zu Papier gebracht und trägt den Titel »Nun danket alle Gott«. Liszt widmete sie dem protestantischen Kirchenhistoriker Prof. Dr. Karl von Hase (1800 bis 1890) in Jena, mit dem er seit 1855 freundschaftlich verbunden war. Gottschalg vermerkte in seinem Tagebuch: »Die Blasinstrumente: Trompete, Posaunen und Pauken sind von Prof. Dr. Naumann später dazugesetzt worden.« [24] Auch zur Bachstadt Arnstadt unterhielt Liszt Beziehungen. Hier wirkte an der Bonifatiuskirche Heinrich Bern-

hard Stade (1816 bis 1882), der »eine würdige Restauration der ihm unterstellten, einst von J. S. Bach gespielten Orgel« in die Wege leitete. [25] Liszt hatte sich 1860 auch dafür eingesetzt. Im August 1879 weilte er nun in Arnstadt, wo das 50jährige Bestehen des »Arnstädter Gesangsvereins für gemischten Chor« gefeiert wurde. Bei dieser Gelegenheit besichtigte Liszt die Bachorgel und ließ sich von H. B. Stade eine Komposition des Thomaskantors vorspielen. 1882 kam er nochmals nach Arnstadt, wo am 24. September sein Schüler Ernst Schilling ein Orgelkonzert gab, das mit Liszts »Präludium und Fuge über B-A-C-H« einen krönenden Abschluss fand. Schilling, der früher die Realschule in Arnstadt besucht hatte, war nach einer vielseitigen Ausbildung Organist der Englischen Kirche in Rom geworden. [26] Hinzuweisen ist auch auf Gottschalgs Freund Bernhard Müller, der 1824 in Sonneberg geboren wurde und 1883 in Meiningen starb. Er war Schüler des Seminars in Hildburghausen und seit 1850 Kantor in dem thüringischen Badeort Salzungen, wo er einen vorzüglichen Kirchenchor aufbaute, mit dem er als Direktor der Kirchenmusik viele Reisen unternahm. Müller besuchte am 24. August 1867 Liszt in Rom. In einem Brief Liszts an Gottschalg lesen wir: »Der Herzog von Meiningen hatte die Güte, Ihn mir zu empfehlen, und bei dieser Gelegenheit schrieb mir S.H. in freundschaftlicher Weise von der in Meiningen Anfangs August stattfindenden Tonkünstler Versammlung.« [27] Bei einem Kirchenkonzert anlässlich dieses Musikfestes interpretierten die Salzunger Liszts 23. Psalm und »Die Seligkeiten«.

Wenn Liszt von auswärtigen Kirchenmusikern angeschrieben wurde, musste zumeist Gottschalg die Beantwortung übernehmen. Der freigebige Meister verschenkte auch zahlreiche Ausgaben seiner Werke, so z. B. an den Organisten Richard Bartmuß.

Zu denen, die Liszt noch in seinen letzten Lebensjahren empfing, gehörte Theophil Forchhammer (1847 bis 1923), der seit 1885 als Nachfolger August Gottfried Ritters am Magdeburger Dom wirkte. Aus Gottschalgs Aufzeichnungen geht hervor, dass Forchhammer u. a. am 29. Juli 1880 bei Liszt weilte, wo er ihm ein großes Orgelkonzert sowie zweihändige Bearbeitungen von Liszts »Tasso« und der »Dante-Symphonie« vorlegte, »die Liszt sehr anerkennend aufnahm«. [28]

Im Schaffen Forchhammers begegnet uns »eine gesunde Synthese barocker und neudeutscher Tonsprache«, die ihn »bedeutsam zwischen Bach und Reger erscheinen lässt«. [29]

Erwähnt sei noch der früh verstorbene Weimarer Schüler Liszts Julius Reubke (1834-1858), dem mit seiner Orgelsonate c-Moll eine gewaltige Auslegung des 94. Psalms gelang.

Anmerkungen

- [1] Lina Ramann: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, Band 2, Leipzig 1881, S. 48.
- [2] *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1899, Nr. 47, S. 515f.
- [3] Ebenda, S. 516.
- [4] A.W. Gottschalg: *Dr. J.G. Töpfer – Eine biographische Skizze*, Weimar 1867.
- [5] G. Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels*, Band 2, Berlin 1936.
- [6] *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre. Erinnerungen und Tagebuchaufzeichnungen von A.W. Gottschalg* [...], herausgegeben von C.A. René, Berlin 1910. (In den folgenden Abkürzungen = F.L.i.W.), S. 113, 114.
- [7] H.-J. Wagner: *Die Orgelmusik in Thüringen in der Zeit zwischen 1830 und 1860*, Berlin 1937, S. 97.
- [8] *Liszt-Jahrbuch*, Band II, Eisenstadt 1978.
- [9] Adelheid von Schorn: *Das nachklassische Weimar*, 2. Teil, Weimar 1912, S. 55.
- [10] *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1899, Nr. 47, S. 515.
- [11] Ebenda, Leipzig 1903, Nr. 1, S. 1.
- [12] F.L.i.W., S. 71.
- [13] »Urania« Nr. 10, Erfurt 1905, S. 83.
- [14] Verlag Arthur Glaue, Berlin 1910.
- [15] Lina Ramann, zitiert nach Georg Kinsky, *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*, 4. Band: Musik-Autographen, Köln 1916, S. 702.
- [16] F.L.i.W. S. 73, mit Anmerkung 3.
- [17] Neuausgabe bei Schott, herausgegeben von Burghard Schloemann, Mainz/London/New York/Tokyo 1983. (ED 7092.)
- [18] Vgl. Kirchen- und Schulblatt, Weimar 1889, S. 332ff.
- [19] H.-J. Wagner: *Die Orgelmusik in Thüringen* [...], S. 113.
- [20] F.L.i.W., S. 87/88.
- [21] Vergl. mit dem Nachruf in der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1910/11, S. 158 bis 159.
- [22] Br. a. Gi., S. 6, 7.
- [23] Br. a. Gi., S. 45.
- [24] F.L.i.W., S. 146.
- [25] Siehe Musiker-Lexikon von Hugo Riemann, Max Hesse's Verlag, Leipzig 1900; Artikel »Heinrich Stade«.
- [26] Vergleiche Annemarie Niemeyer: *Franz Liszt in Arnstadt*, Weimar 1961 (Institut für Volksmusikforschung). Siehe auch in: *Beiträge zur Heimatgeschichte von Stadt und Kreis Arnstadt*, Arnstadt 1985, S. 60. – Liszts Reise nach Arnstadt 1882 beschreibt Carl Lachmund in: *Mein Leben mit Franz Liszt*, Schroeder-Verlag, Eschwege 1970, S. 169-174.
- [27] F.L.i.W., S. 37.
- [28] F.L.i.W., S. 132.
- [29] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, Spalten 506-508.

Dieser Aufsatz ist zuerst erschienen unter dem Titel »Die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen von Franz Liszt im Spiegel seiner Zusammenarbeit mit evangelischen Kirchenmusikern Thüringens« in: Amtsblatt der evangelisch-lutherischen Kirche in Thüringen, Nr. 15, 39. Jahrgang 1986, S. 100-105.

Informationsquellen zur Orgel

Von Michael Straeter, Köln

So unabsehbar der Kosmos der Orgelmusik und des Orgelbaus im Laufe der Jahrhunderte sich ausgedehnt hat, so umfangreich ist auch die Literatur darüber. Im Folgenden können deswegen nur einige wenige Tipps zum Einstieg gegeben werden. Wer Orgelmusik schätzt und sich der Tatsache bewusst ist, dass beinahe jedes einzelne Instrument in seiner Bauweise, an seinem Ort ein Einzelstück ist, der kann in diesem Kosmos vieles entdecken und wird vielleicht anschließend manches mit anderen Ohren hören.

Neben der ›klassischen‹ Orgelliteratur, von der unten noch die Rede ist, hat sich in den letzten Jahren im Internet viel getan. Hier ist vor allem die »Gesellschaft der Orgelfreunde« zu nennen, auf deren Seite <http://www.gdo.de> praktisch alles geboten wird, was Neulinge und ›alte Hasen‹ brauchen. Neben Literaturverzeichnissen werden Informationen zu Orgeln, Orgelbauern sowie weiterführenden Themen angeboten. Manchen werden vielleicht auch die Veranstaltungshinweise interessieren (z. B. Orgelstudienreisen), die allerdings vor allem Mitglieder und Fachleute ansprechen. In der Rubrik »Links« finden sich weitere Informationsquellen im Internet; hier sind vor allem ausländische Vereinigungen und Zeitschriften zu nennen; aber auch, wer sich für das Harmonium interessiert oder sich gar eine Hausorgel anschaffen möchte, findet hier wertvolle Informationen. Übrigens ist die Mitgliedschaft in der GdO nicht auf Fachleute beschränkt; Mitglieder erhalten – neben anderen Vergünstigungen – viermal jährlich die Zeitschrift »Ars Organi« und das GdO-Jahrbuch »Acta Organologica« – auch ohne Internet.

Eine schmale, 90seitige Einführung in »Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart« verspricht uns Friedrich Jakob (bei Hallwag). Als umfangreichere und grundlegende Einstiege in Aufbau und Technik des Instrumentes bieten sich nach wie vor die Titel »Das Buch von der Orgel« von Hans Klotz (bei Bärenreiter) und Wolfgang Adelungs »Einführung in den Orgelbau« (bei Breitkopf & Härtel) an. Klotz wie Adelung bieten ausführliches Text- und Bildmaterial, Literaturhinweise und Register.

Wenn der Vergleich erlaubt ist: Die ›Bibel‹ des Orgelinteressierten ist das von Dom François des Celles (1709-1779) geschaffene Werk »Die Kunst des Orgelbauers« (*L'art du facteur d'Orgues*, 1766). Das – allerdings sehr teure – Werk ist in zweibändiger deutscher Ausgabe (Verlag ISO-Information) erschienen und sei hier allen ›Fortgeschrittenen‹ ans Herz gelegt.

Aus historischen Gründen entwickelten sich in fast jeder europäischen Region unterschiedliche Traditionen des Orgelbaus. In zahlreichen Orgelatlant und Schallplatten sind diese Traditionen und Entwicklung-

en festgehalten. Welche Schätze sich am eigenen Wohnort oder dem bevorzugten Urlaubsziel heben lassen, darüber informieren zahlreiche im Buchhandel erhältliche Werke – oder geben Sie (oder Ihr Buchhändler) einmal das Stichwort »Orgellandschaft« in eine Internetsuchmaschine ein. Beispielsweise hat Michael Schönheit (s. S. 6f.) eine umfangreiche CD-Sammlung eingespielt (bei MDG), in der er die Orgeln Thüringens präsentiert (darunter auch die Peternell-Orgel in Denstedt; s. d. Beiträge von Hintzenstern, S. 14ff.).

Wer nicht von Orgel zu Orgel reisen (und dabei mitunter vor verschlossenen Türen oder Orgelgehäusen stehen) will, dem sei der Besuch eines der folgenden Orgelmuseen empfohlen: Orgelmuseum (Borgentreich/Westfalen), Mecklenburgisches Orgelmuseum (Malchow), Orgelmuseum Fleiter (Münster-Nienberge), Orgelbaumuseum Schloß Hanstein (Ostheim vor der Rhön), Gottfried-Silbermann-Museum (Frauenstein), Thüringisches Orgelmuseum ›Gottlob Töpfer‹ (Bechstedtstraß), Mitteldeutsches Orgelbaumuseum (Weißenfels), Orgelmuseum Franziskanerkirche Kehlheim, Musée Suisse de l'Orgue (CH-Roche), Orgel ART Museum Rhein-Nahe (Windesheim), Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, Deutsches Museum München, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Interessante Informationen bieten auch die Orgelbauwerkstätten selbst; Adressen bieten GdO und der Bund deutscher Orgelbaumeister (<http://www.b-d-o.de>). Die Internetseiten geben sich in der Regel nicht mit Adressen und der Auflistung aktueller Bauten/Restaurierungen zufrieden; häufig stehen auch Informationen zur Firmengeschichte und den errichteten Orgeln zur Verfügung; manch einer gewährt daneben Einblicke in Archiv und Werkstatt oder wartet mit Büchern, Postern und CDs auf. Auch Werkstattbesichtigungen und andere Orgelveranstaltungen werden hier mitunter angekündigt.

Desweiteren sei noch auf den niederländischen European Organ Index (<http://organ.library.uu.nl/eoi/duihome.htm>) hingewiesen. Es handelt sich um eine Datenbank mit Informationen zu hunderten Instrumenten aus dem europäischen Raum. Hier erfährt man Standorte, Erbauer, Baujahre, Dispositionen sowie eine Fülle weiterer Details zu den gesuchten Instrumenten. Wissenschaftlichen Arbeiten dient die Orgeldatenbank Berlin: <http://aedv.cs.tu-berlin.de/projects/orda>. Apropos Dispositionen: Wer sich unter den Registerbezeichnungen im Anhang seines CD-Booklets nicht viel vorstellen kann, der besuche z. B. die Seite <http://www.organstops.org>, die (in englischer Sprache) Erläuterungen, Beispiele und Literatur sowie z. T. auch Zeichnungen der Orgelpfeifen bereit hält.

Franz Liszts Harmoniumflügel klingt wieder

Von Otto Biba, Wien

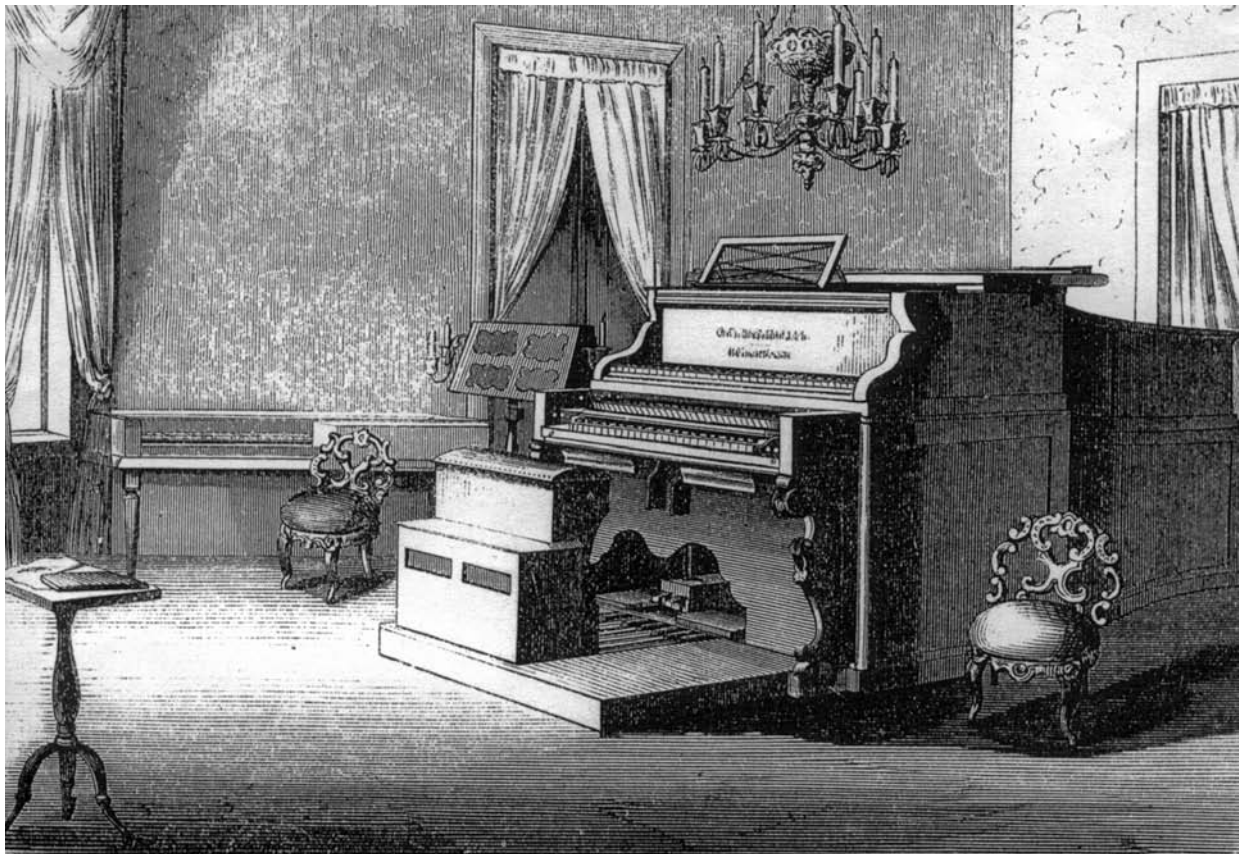
Die 1812 gegründete Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt in ihren Sammlungen an die eintausend historische und außereuropäische Musikinstrumente, darunter etliche von unikalem Rang und etliche von namhaften Vorbesitzern. Ein Instrument, das beiden dieser Kategorien entspricht, ist der Harmoniumflügel aus dem Besitz von Franz Liszt.

Es handelt sich dabei um ein Kombinationsinstrument mit einem Klavier- und einem Harmoniumteil, das nach Liszts Wünschen gebaut wurde. Nachdem sich schon verschiedene Instrumentenbauer mit Liszts Idee beschäftigt und diese als unausführbar bezeichnet hatten, erzählte Liszt Hector Berlioz von seinem Wunsch. Dieser empfahl ihn an die Pariser Werkstätten Alexandre Pèrè & Fils (für Harmonium) und Pierre Erard (für Klavier). 1853/54 bauten ihm die beiden ein solches Kombinationsinstrument, für das Alexandre federführend war, weil hauptsächlich er für die Realisation von Liszts Wünschen gefordert gewesen ist. Am 23. Juni 1853 hat er für dieses Instrument ein Patent angemeldet hat. Naheliegenderweise war auch für Liszt die Werkstatt Alexandre der Hauptansprechpartner und Hauptverantwortliche für dieses Projekt, denn er schreibt in

einem Brief von dem »Instrument mit 3 manualen und einer Pedal-Tastatur, das Herr Alexandre nach den Angaben, die ich ihm gemacht habe, gebaut hat«. Am 11. August 1854 ist das Instrument bei Liszt in Weimar eingetroffen.

Es braucht hier nicht im Detail dargelegt zu werden, dass Liszt von 1848 bis 1861 in Weimar lebte, erst als Hofkapellmeister und dann nur als Komponist; es muss auch nicht in Erinnerung gerufen werden, dass er auch in späteren Jahren immer wieder in den Sommermonaten nach Weimar zurückgekehrt ist. Im Jahr 1854 lebte er dort im Seitentrakt des »Altenburg« genannten Hauses der Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein, wo im Musiksalon das neue Instrument zur Aufstellung gelangt. Es besitzt drei Manuale, zwei für den Harmonium-Teil (mit 16 Registern) und eines für den Klavier-Teil. Der Klavierteil hat einen Tonumfang von Kontra A-a⁴, der Harmoniumteil einen von C-c⁴. Ursprünglich besaß das Instrument auch eine Pedalklavatur (C-g) mit einer – wie nach zeitgenössischen Berichten anzunehmen ist – 32' Stimme, die in der Bank des Spielers untergebracht war. Bank und Klaviatur fehlten bereits, als das Instrument nach Liszt Tod nach Wien gelangte.

Blindtext Blindtext



Wurde das Instrument ohne Pedalklaviatur gespielt, so wurde die Windversorgung mit zwei Fußtritten besorgt. Beim Spiel mit der Pedalklaviatur konnte seitwärts aus dem Gehäuse ein Hebel ausgeklappt werden, mit dem ein Kalkant händisch die Luftversorgung zu bedienen hatte.

Die Form des Instrumentes ist vom Flügel bestimmt, der allerdings nicht auf den drei üblichen Beinen steht, sondern in dem Untergehäuse eingerastet ist, das genau seinen Formen entspricht. In diesem Untergehäuse ist der Harmoniumteil untergebracht.



Blindtext Blindtext Blindtext Blindtext Blindtext Blindtext Blindtext Blindtext Blindtext Blindtext Blindtext

Liszt selbst bemerkte in einem Brief an Berlioz, dass er wohl ein Jahr benötigen werde, bis er dieses nun glücklich erhaltene Instrument wirklich beherrsche. Dennoch hat er es noch 1854 dem befreundeten Musikschriftsteller Richard Pohl eindrucksvoll präsentiert, der 1855 in der in Leipzig erscheinenden »Illustrierten Zeitung« anschaulich und überaus informativ über den Besuch bei Liszt und dieses Instrument berichtet hat. Die einzige zeitgenössische Abbildung des Instrumentes besitzen wir in einer Xylographie, die gemeinsam mit diesem Artikel erschienen ist.

Die Disposition des Harmoniumteiles lautet wie folgt:

I. Manual

Cor Anglais Prolongement (C-e¹)
Hautbois (f¹ – c⁴)
Forte du Hautbois
Violoncelle (C-c³)
Forte Prolongement

II. Manual

Basson Hautbois
Effet de Basson Hautbois
Musette et Clarinette basse
Bourdon Clarinette
Percussion Flûte

Weitere Registerzüge

Communication du piano
Piano Prolongement lointain
Forte de la vibration Piano
Expression à la main gauche
Expression aux pieds
Vox humana (C-c², Stimmtonhöhe 446 Herz)

Die Funktionen der Kniehebel seien anschaulich mit jenen Worten beschrieben, die Pohl 1854 dafür gefunden hat. Zum einen gibt es zwei unter den Klaviaturen vertikal herunterhängende Kniehebel, »die durch Gegeneinanderbewegung der Kniee in Thätigkeit gesetzt werden« und für das Prolongement im Harmoniumteil des Instrumentes, und zwar nur im ersten Manual, zu betätigen sind. »Wenn man nämlich bei gezogenen Registern und hinreichendem Wind einen Akkord auf diesem Manual anschlägt und während dessen die Kniehebel beide gegeneinander drückt, so tönen die angeschlagenen Noten nach fort, wenn man die Tasten losläßt, und zwar so lange, bis man die Kniehebel zum zweiten Male gegeneinander drückt, worauf der Ton sofort wieder verschwindet. Drückt man nur den linken Hebel, so werden bloß die Baßnoten (bis zur halben Klaviatur) fortgehalten, drückt man nur den rechten Hebel, so tönen allein die Diskantnoten der oberen Hälfte der Klaviatur nach.« Zwei horizontal unter den Klaviaturen liegende Kniehebel werden durch Aufwärtsdruck betätigt und bewirken das Prolongement im Klavierteil des

Instrumentes. Wenn man dort einen Akkord »anschlägt und während dessen die beiden horizontalen Hebel zugleich aufwärts drückt, so tönt der Akkord, nachdem man die Taste losläßt, so lange fort in den Prolongementregistern, bis man die Hebel zum zweiten Male andrückt. Drückt man den linken Hebel allein an, so tönen nur die Baßnoten fort, drückt man den rechten Hebel an, nur die Diskantnoten, [...]. Da nun das Prolongement auch unabhängig von den Pianofortehämmern wirkt (bei leisem Anschlag), so kann man sogar einen Akkord in den Prolongementregistern aushalten lassen, während man mit stärkerem Anschlag auf dem Pianoforte dazu weiter spielt.«

Was die weiteren Registerzüge bezwecken sollen und bezwecken können – ganz abgesehen von den Schwebungseffekten der *Vox humana* – erläutert unser Gewährsmann Richard Pohl so: »Der Hauptfehler des Pianoforteklanges war bekanntlich bisher, daß ein wirkliches Fortklingen des Tones, folglich ein rechter Gesang auf dem Fortepiano, nicht möglich war. [...] An dem vorliegenden Instrument ist nun eine Vervollkommnung angebracht, welche das Fortvibrieren der Pianofortesaiten

möglichst ersetzt. Sobald man nämlich das Register: *Piano Prolongement lointain* gezogen hat und die Blasebälge bewegt, klingt jeder auf dem Pianoforte angeschlagene Ton im leisen Echo nach, so lange man die Taste niederhält. Zieht man hierzu ferner das Register *Forte de la vibration Piano*, so wird der Nachklang verstärkt; zieht man noch die *Vox humana*, so wird der Nachklang abermals stärker, und zieht man endlich die *Communication du Piano*, so tritt noch die Wirkung der Register *Cor Anglais Prolongement* und *Forte Prolongement* hinzu. Man erhält auf diese Weise verschiedene Stärken und Anschwellungen des Tones, welche sämtlich dahin wirken, den Gesang des Pianoforte zu vermehren und zu verstärken.« Pohl versichert, dass sich »namentlich die ersten drei genannten Register [...] im Ton dem des Pianoforte möglichst« anschließen und »gleichsam eine Fortsetzung desselben« bilden. »Schlägt man die Tasten« des Klaviermanuals »stark an, so ist das Prolongement nicht hörbar, bei sanfterem Anschlag tritt es als Nachklang heraus, und bei noch leiserem Anschlag werden die Pianofortehämmer gar nicht ausgelöst, und der sanfte Gesang tritt allein und selbständig hervor. – Hierdurch sind also wiederum drei Nuancen gegeben, die neue



Wirkungen erzielen.« Keine nähere Beschreibung brauchen die beiden geradezu zur Standardausstattung des französischen Harmoniumtyps zählenden Expressionsregister. Unterstrichen muss werden, daß die Percussion Flöte immer mit einer Percussion erklingt.

Die beiden Klavierpedale bedienen die übliche Verschiebung und Dämpfungsaufhebung; unüblich an ihnen ist nur, dass sie einzuhängen sind. Die Schöpfritte geben die für dien derartige Luftversorgung des Harmoniums üblichen Effekte: »Eine schnellere Bewegung der Füße gibt ein Anschwellen des Tones, ein Tremolieren der Füße auch ein Tremolieren des Tones, ihre langsamere Bewegung ein allmähliches oder auch intermittierendes Abnehmen des Tones.«

Die Stimmtonhöhe liegt bei 447 Herz.

Liszt hatte vorgesehen, dass dieses Instrument nach seinem Tod zur Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gehen sollte. Dafür hat es wohl mehrere Gründe gegeben. Zum einen war er mit dieser Institution eng verbunden. Zum anderen war wohl auch wichtig, dass ihr General-

sekretär Leopold Alexander Zellner selbst Harmoniumspieler, auch Verfasser einer Harmoniumschule, und somit ein begeisterter Fachkollege Liszts für das Harmoniumspiel war. Wirklich entscheidend war aber wohl die Tatsache, dass hier eine Musikinstrumentensammlung bestand, die – damals unüblich zukünftige Entwicklungen vorwegnehmend – den rechten Mittelweg zwischen Bewahren, Studieren und Spielen der Instrumente fand. Instrumente, die nicht spielbar überliefert waren, blieben nicht spielbar. Was spielbar war, wurde auch klanglich studiert und präsentiert, doch wurde an den Instrumenten niemals etwas, einem falschen Zeitgeist-Denken folgend, verändert. Das gab Liszt Sicherheit für die Zukunft seines ungewöhnlichen Instrumentes.

Mit Liszts Tod wurde die Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein seine Haupterin und Testamentsvollstreckerin. Ihre Tochter übergab diesen Harmoniumflügel 1887 der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. In der Instrumentensammlung der Gesellschaft wurde er bei Führungen noch in den dreißiger Jahren – wohl nicht in allen Details – gespielt. Nach dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland wurde die Gesellschaft der Musikfreunde aufgelöst und ihre



Instrumentensammlung abtransportiert, um mit der staatlichen Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums vereinigt zu werden. Ihre Autographen-, Musikalien- und Büchersammlung verblieb wenigstens im Haus und überstand den Krieg unbeschädigt und vollzählig. Die Instrumente wurden zum Teil schwer beschädigt. Überdies dauerte es mehr als zwei Jahrzehnte, bis die Republik Österreich die von den nationalsozialistischen Machthabern verstaatlichte Instrumentensammlung an die Gesellschaft der Musikfreunde zurückerstattete. Verhandlungen zum Schadenersatz für die beschädigten Instrumente wurden von der Gesellschaft schließlich abgebrochen, weil sie keine Aussicht auf substanziellen Erfolg hatten. Was beschädigt und restaurierbar war, galt und gilt es, aus Eigenmitteln bzw. mit der Hilfe von Mäzenen oder Sponsoren zu restaurieren. Als sich ein solcher Mäzen gefunden hatte, wurde die Restaurierung dieses Harmoniumflügels Orgelbaumeister Patrick Collon und seiner Werkstätte »Manufacture d'orgues de Bruxelles« übertragen. Im April 1994 wurde das Instrument nach Brüssel transportiert, am 29. März 2004 kam es restauriert wieder in Wien an.

Hier ist nicht der Platz, die Restaurierarbeiten im Detail zu beschreiben. Es waren im wesentlichen Rekonstruktions-, Reaktivierungs- und Reinigungsarbeiten, allerdings mit beträchtlichem logistischem und daher auch Zeitaufwand. Zur Pedalstimme gab es nicht nur widersprüchliche Angaben, es fehlten auch alle Anhaltspunkte zu ihrer Restaurierung. Daher musste – vielleicht fürs

erste – darauf verzichtet werden. Eine einzige Änderung war nötig: Es galt, das Instrument servicefreundlich zu machen, um seine bestmögliche Pflege und konservatorische Behandlung sicherzustellen. Um für Servicearbeiten zum Harmoniumteil zu gelangen, muss der Flügelteil gehoben werden. Dafür gab es ursprünglich keine Vorkehrungen. Gab es nur die kleinste Reparatur, so musste man sich entscheiden, ob man darauf verzichtet oder den Flügel mühsam aus dem Rahmen des Untergehäuses, in den er eingelassen war, heraushebt, was kaum ohne Gehäusebeschädigung möglich war. Jetzt wurde das Instrument auf ein Podium gestellt, mit dem es auch leicht zu verschieben bzw. transferieren ist; mit einer in diesem Podium eingebauten Hydraulik und mit von dieser bedienten Stempel ist der Flügelteil bei Bedarf leicht zu heben. Diese Stempel durch das Gehäuse zu führen, war nicht weiter aufwändig.

Die Schlussphase der Restaurierungsarbeiten wurde von Herrn Joris Verdin, Professor am Königlichen Konservatorium Antwerpen, beobachtet und begleitet, vor allem um sich mit dem Instrument vertraut zu machen, aber auch um als Musiker mit dem Restaurator in einem für das Instrument gewinnbringenden Gespräch zu sein. Er spielte auch am 15. und 17. April die beiden Inaugurationskonzerte am restaurierten Instrument im Wiener Musikvereinsgebäude und machte gleichzeitig auch eine CD-Aufnahme.

Was spielt man auf diesem Instrument?



Richard Pohl hat berichtet, was Liszt ihm vorgespielt hat. Seine Angaben sind weitgehend so genau, dass man zum einen Teil die Werke Liszts eindeutig identifizieren kann und zum andern Teil weiß, dass Liszt etwas für dieses Instrument aus dem Stegreif adaptiert hat:

Johann Sebastian Bach: Einleitung und Fuge aus der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«, bearbeitet von Franz Liszt

Jacob Arcadelt: Ave Maria, bearbeitet von Franz Liszt

Hector Berlioz: Sylphentanz aus: »La Damnation de Faust«

Franz Liszt: Orpheus. Symphonische Dichtung
Der von Liszt vorgetragene Trauermarsch aus Beethovens As-Dur-Sonate, op. 110, dürfte von Liszt wohl nur auf dem Klavier gespielt worden sein; er erklang in den beiden Inaugurationskonzerten nicht.

Fotografie des »Piano Liszt« mit abgenommener Sitzbank. Oben die Klaviertastatur, darunter die Harmoniumsmannuale mit den Registerzügen. Unten in der Mitte die Klavierpedale; außen daneben die Schöpfritze.

Es bot sich aber auch an, reine Harmoniumliteratur zu spielen bzw. solche Werke vor allem von Liszt selbst und aus der französischen Harmoniumliteratur auszuwählen, bei denen die Kombination mit dem Klavierklang künstlerisch naheliegend und musikalisch sinnvoll ist. Sie fanden sich bei Bizet, Mailly und Lefébure-Wely und in Liszts »Angelus«, »Am Grabe Richard Wagners« und in seiner vierten Consolation. Um an die Wurzeln des französischen Harmoniumstils in Wien zu erinnern, erklang auch ein Werk von Carl Georg Lickl. Schließlich war auch die Kombination des Harmoniumteils mit einer zeitgleichen französischen Violine im Offertorium und Benedictus aus der Krönungsmesse sehr interessant, also in einer Fassung Liszts für Orgel oder Harmonium, die heute aber in der Regel mit der Orgel interpretiert wird. Ob sie nicht besser dem Harmonium entspricht, war nach den beiden Konzerten eine naheliegende Frage.

Liszt hat sich später noch ein – freilich viel kleineres und klanglich bescheideneres – solches Kombinationsinstrument bauen lassen, das sich heute in Budapest befindet. Für ihn war also die Kombination oder auch Gegenüberstellung des andauernden Klanges der durchschlagenden Harmoniumzunge mit dem sofort nach dem Anschlag abnehmenden Klang des Klaviers von bleibendem Interesse. Tatsächlich frappieren diese Klangmöglichkeiten auch den heutigen Hörer, weil sie ein besseres Eindringen in Liszts Klangverständnis ermöglichen. Zum Teil rückt mit diesem Klangerlebnis Liszt näher an die Impressionisten heran, zum Teil erkennt man Wurzeln seiner Instrumentationstechnik in diesem Instrument, zum Teil wird einem gewahr, dass Liszt an diesem Instrument vor allem auch improvisiert und experimentiert haben muss. Es liefert uns also einen Einblick in seine Künstlerwerkstatt, den Exegeten von Liszts Orchesterwerken bzw. Orchestersatz künftig mehr beachten werden müssen.

Das nunmehr wieder spielbare Instrument wird in vielfacher Weise zur Beschäftigung damit und zum Nachdenken anregen. Es kann einmal mehr auf den selbstständigen, von der Orgel unabhängigen, Status des Harmoniums hinweisen, aber auch bestimmte, damit in Zusammenhang zu bringende Werke Liszts in ein anderes Licht rücken. Stücke, die in den Bänden mit Liszts Orgelliteratur enthalten sind, um die aber Organisten einen Bogen machen oder die von ihnen vergewaltigt werden, geben sich hier plötzlich ganz anders, nämlich überzeugend. Und schließlich gibt das Instrument auch eine Lektion in Klangästhetik und Klangvorstellung des 19. Jahrhunderts im allgemeinen und Liszts im besonderen. Nachdenklich erkennt man, dass den Farbreich-

tum und die musikalische Farbenwelt nicht die Impressionisten erfunden haben, aber auch, dass die Romantik nicht vordergründig Klanggewalten, sondern Klangerlebnisse gesucht hat: Das Instrument führt tatsächlich in eine subtile Klangwelt, der man sich mit Konzentration widmen muß.

Fürs erste besticht Liszts Orgelklavier mit seinen Klangüberraschungen. Dann braucht man aber Zeit, um sich in alle Details wirklich einzuhören. Noch viel mehr Zeit braucht man allerdings, um sich einzuspielen, um alle gebotenen Möglichkeiten kennenzulernen und nützen zu können. An einer Orgel kann man sich bald heimisch fühlen, ihre Registrierung, also ihre Bedienung bald beherrschen. Einer solchen raschen Beherrschung stehen hier schon einmal spieltechnische Anforderungen im Weg: Mit zwei Beinen muss man vier Pedaltritte – die je zwei Schöpfbälge und Klavierpedale – und mit zwei Knien vier Kniehebel bedienen. Und dann muss man noch lernen, die zwei Klangwelten von Klavier und Harmonium zu einer gemeinsamen neuen zu machen, oder sie sinnvoll einander gegenüberzustellen. Wie gesagt, Liszt hat damit gerechnet, ein Jahr dafür zu brauchen.

Liszt war stolz auf dieses Instrument. 1855 hat er dem Konzertmeister der Wiener Philharmoniker und Professor am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, Josef Hellmesberger, berichtet, dass sein Harmoniumflügel jetzt allgemein schon nur mehr »Piano-Liszt« genannt werde. Den ungeheuren Fortschritt, den man in diesem Instrument sah, hat Richard Pohl, der davon sprach, dass wir hier »ein kleines Orchester vor uns« haben, so beschrieben: »Wenn man diese vielen Vorzüge: Anschwellen., Ausklingen, Fortklingen und beliebiges Aushalten und Verbinden der Töne, Kombinationen der Klangfarben, Verstärkung der Tonfülle, Verdoppelung der Oktaven etc. übersieht, und zugleich bedenkt, daß man außerdem noch einen Konzertflügel von verbesserter Konstruktion zur Disposition hat, [...] so begreift man leicht, daß dieses Instrument außerordentliche Vorteile für den Spieler bietet.«

*

Die erwähnte CD-Aufnahme mit Joris Verdin und unter Mitwirkung von Erich Höbarth (Violine) soll im Frühjahr 2005 bei CAMERATA erscheinen. Die Redaktion wird darüber berichten. Wann Liszts Harmoniumflügel in einem Konzert zu hören ist, kann unter <http://www.musikverein.at> erfahren werden.

Orgel-Termine 2005

Europäische Hochschul-Orgeltagung 2005

Vom 19.-22. September 2005 findet die erste Europäische Hochschul-Orgeltagung in Deutschland statt. Tagungsorte sind die Städte Naumburg und Merseburg in Sachsen-Anhalt, deren Domorgeln im Mittelpunkt des Interesses stehen werden.

Naumburg besitzt neben dem weltberühmten Dom eine weitere Kostbarkeit: die von Johann Sebastian Bach mitkonzipierte Orgel in der Wenzelskirche, erbaut 1743 bis 1746 vom Silbermann-Schüler Zacharias Hildebrandt.

Mit seinen 51 Registern besitzt das Instrument einen Fundus an Klangfarben, deren Charme ihresgleichen sucht. Die in zwei Bauabschnitten 1996 und 2000 fundiert und behutsam durchgeführte Restaurierung durch Firma Eule (Bautzen) hat diese Orgel wieder zu einem Kulturgut von europäischem Rang werden lassen.

Ähnliches lässt sich über die nahegelegene Orgel im Dom zu Merseburg sagen, die 1855 von Friedrich Ladegast, einem der bedeutendsten Orgelbauer Deutschlands, vollendet wurde. Diese Orgel hat Franz Liszt inspiriert, der zu ihrer Einweihung sein berühmtes Präludium über B-A-C-H (1855) und auch seine wegweisenden Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (1863) für diese Orgel komponierte. An diesem gegenwärtig vorbildlich restaurierten Instrument – wieder eingeweiht im September 2004 – lässt sich exemplarisch die Wechselwirkung von Instrument, Klangimagination und Komposition studieren. (Vgl. Seiten 2ff.)



Die Europäische Hochschul-Orgeltagung wird vom Verein »Die Orgel als Europäisches Kulturgut« mit der Unterstützung des Landesmusikrats Sachsen-Anhalt e.V. und des Förderkreises Hildebrandt-Organ Naumburg e. V. veranstaltet. Sie wendet sich an alle Studierenden und Dozenten im Bereich Kirchenmusik und im Fach Orgel in Deutschland sowie dem europäischen Ausland, wobei angesichts der EU-Erweiterung im Frühjahr 2004 Osteuropa mit besonderen Einladungen in den Blick genommen wird.

So soll die Einbeziehung der Kompetenz osteuropäischer Studierender und Lehrender durch Stipendien zu dieser Tagung ermöglicht werden. Die Tagung soll außerdem eine große Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Orgel als europäisches Kulturgut lenken, was in die beabsichtigte »Proklamation eines jährlichen Europäischen Orgeltags« am 22. September 2005 münden wird.

Das Tagungskonzept sieht die praktische Begegnung mit den beiden herausragenden historischen Instrumenten in Form von öffentlichem Unterricht, Konzerten und Workshops vor. In Naumburg wird das Orgelwerk J. S. Bachs im Mittelpunkt stehen, während man sich in Merseburg mit den Orgelwerken Franz Liszts beschäftigen wird. Außerdem soll choralgebundene Improvisation in Naumburg und sinfonische Improvisation im Stil des 19. Jahrhunderts in Merseburg unterrichtet werden.

Die mehr als 200 erwarteten Teilnehmer werden sich dazu in Workshops mit einer vielfältigen Themenpalette beschäftigen können. Diese reicht von Fragen zur Restaurierung beider Orgeln und ästhetischen Positionen im Orgelbau der Gegenwart über die Funktion der Orgel im Gottesdienst unter historischen, theologischen und soziokulturellen Aspekten bis zu quellkundlichen Themen wie z. B. die verschiedenen Fassungen von Liszts B-A-C-H-Präludium oder der Quellenlage bei den Jugendwerken J. S. Bachs.

Ein weiteres Ziel der ersten »Europäischen Orgeltagung« ist zudem, wirksame Aktivitäten zum Schutz des vom Verfall bedrohten Orgelerbes im östlichen Europa zu initiieren: Hier finden sich zahlreiche wertvolle Zeugnisse eines hohen Standes der Orgelbaukunst, die oft in einem erbärmlichen Zustand sind und nur mit gemeinsamen Anstrengungen gerettet werden können.

Die Ladegast-Organ im Merseburger Dom.

Durch die Begegnung zwischen Studierenden und Lehrenden aus unterschiedlichen Kulturräumen besteht die Chance, fachliche Kompetenz durch Hören, Musizieren, Lernen und intensiven Gedankenaustausch zu bündeln. Die Signalwirkung und ihre Folgen dürfen sicherlich positiv eingeschätzt werden.

Langfristig planen die Städte Naumburg und Merseburg eine Kooperation im Seminarbereich. Eine Orgelakademie soll Interessierten Gelegenheit geben, an der Ladegast-Orgel des Merseburger Domes und der Hildebrandt-Orgel der Naumburger Wenzelskirche unter fachkundiger Anleitung Erfahrungen zu sammeln.

Prof. Christoph Bossert, Heilbronn
Prof. Ingo Bredenbach, Tübingen

Die Hildebrandt-Orgel in der Naumburger Wenzelskirche.



Aufführungstermine Orgelmusiken 2004/2005

Merseburg

20. Dezember, 20.00 Uhr

J. S. Bach: Weihnachtsoratorium, Kantaten I-III
Friederike Holzhausen, Sopran, Annette Reinhold – Alt, Albrecht Sack – Tenor, Dirk Schmidt – Baß, Collegium Vocale Leipzig, Merseburger Hofmusik, Leitung: Michael Schönheit

24. Dezember, 15.00 Uhr und 24.00 Uhr

Uns ist ein Kind geboren
Musikalische Christvesper – Musik und Dichtung zur Weihnacht. Gesamtleitung: Werner von Strauch

31. Dezember, 19.30 Uhr

Liederabend zum Jahreswechsel
Gotthold Schwarz – Baß, Denny Wilke – Orgel

31. Dezember, 18.00 Uhr

V. Orgelkonzert – Bach und Liszt zum Jahresausklang
An den Ladegastorgeln: Domorganist Michael Schönheit

Denstedt

25. Dezember 2004, 17.00 Uhr

Weihnachtliche Orgelmusik
Michael von Hintzenstern, Orgel

31. Dezember 2004, 17.30 Uhr

Musik zum Jahresausklang
Günter Moderegger – Tenor, Michael von Hintzenstern – Orgel

5. März 2005, 17.00 Uhr

Franz Liszt: VIA CRUCIS - Die 14 Kreuzwegstationen.
Michael Junge – Bariton, Michael von Hintzenstern – Orgel

Übersicht über die Orgelwerke Franz Liszts

Zusammengestellt von Michael Straeter, Köln

Berücksichtigt wurden hier nur die Werke Liszts, die ausdrücklich für Orgel oder Harmonium, häufig auch »Pedalklavier«, allein oder mit anderen Instrumenten komponiert oder transkribiert wurden. Steht keine Angabe, ist die Orgel gemeint. Für unbekannte bzw. fragliche Daten steht (?). Die Werke wurden sortiert nach dem Liszt-Werkverzeichnis im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (LW).

Fantasie und Fuge über den Choral ›Ad nos, ad salutarem undam‹ (aus Meyerbeer: *Le Prophète*), Orgel/Pedalklavier, 1850, LW E 1, Searle 259, Raabe 380.

Kirchliche Fest-Ouvertüre über den Choral ›Ein feste Burg ist unser Gott‹ (Otto Nicolai), Orgel/Pedalklavier, 1852, LW E 2, Searle 675, Raabe 406.

Präludium und Fuge über den Namen B–A–C–H, 1855–70, LW E 3, Searle 260, Raabe 381.

Ave Maria (I), 1856–9?, LW E 4, Searle (20/2), Raabe (496b).

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir (Bach, BWV 38), Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1856–60 (?), LW E 5, Searle 660 (12), Raabe 402 (12).

Weimars Volkslied, (?), LW E 6, Searle 672, Raabe 398.

Les morts, oraison (Die Todten, Gebet), 1860, LW E 7, Searle 268/2, Raabe 390/2.

Einleitung, Fuge und Magnificat aus der Symphonie zu Dantes *Divina commedia*, Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1860, LW E 8, Searle (109), Raabe (426).

Einleitung und Fuge aus der Kantate ›Ich hatte viel Bekümmernis‹ (Bach, BWV 21), Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1860–66, LW E 9, Searle 660(/1), Raabe 402(/2).

Chor der jüngeren Pilger (»Der Gnade Heil«) (aus Wagner: *Tannhäuser*), Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1860–62, LW E 10, Searle 676, Raabe 407/1–2.

Orpheus, Symphonische Dichtung, Orgel/Harmonium/Pedalklavier 1860–72, LW E 11, Searle (98), Raabe (415).

Andante religioso, Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1861–2, LW E 12, Searle (261a), Raabe (412).

Adagio von Bach (nach Violin-Sonate BWV 1017), Orgel/Harmonium/Pedalklavier; arrangiert von Gottschalg/Liszt, 1861–3, LW E 13, Searle 661, Raabe 403.

Ave Maria von Arcadelt, Orgel/Harmonium, 1862–3, LW E 14, Searle 659, Raabe 401.

Evocation à la Chapelle Sixtine (Miserere d'Allegri et Ave verum corpus de Mozart), Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1862–5, LW E 15, Searle 658, Raabe 400.

Fr. Chopins Präludien (op. 28, Nr. 4 und 9), 1862–3, LW E 16, Searle 662, Raabe 404.

Variationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate ›Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen‹ und des ›Crucifixus‹ der H-Moll-Messe von J. S. Bach, 1862–3 (?), LW E 17, Searle 673, Raabe 382.

Slavimo slavno, Slaveni! (Andante maestoso), 1863, LW E 18, Searle 668, Raabe 397.

Der Papst-Hymnus (Pio IX) (Tu es Petrus; Hymne du Pape), LW E 19.

- Harmonium/Orgel, 1863–5, LW E 19a, Searle 261, Raabe 391.

- Orgel/Harmonium/Pedalklavier 1867, LW E 19b, Searle 664, Raabe (391).

Ora pro nobis – Litanei, Harmonium/Orgel, 1864, LW E 20, Searle 262, Raabe 383.

Regina coeli laetare (Orlando di Lasso), Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1865 (?), LW E 21, Searle 663, Raabe 405.

[4] **Consolations**, Orgel/Harmonium/Pedalklavier 1866–79, LW E 22, Searle –, Raabe –.

Offertorium aus der ungarischen Krönungsmesse, Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1868 (?), LW E 23, Searle 667, Raabe 411b.

Ave Maria (II), D, Harmonium, 1869, LW E 24, Searle (504/1), Raabe (193a).

Einleitung zur Legende der Heiligen Elisabeth, Orgel/Harmonium/Pedalklavier, 1872, LW E 25, Searle (2), Raabe (477).

Preludio (zu Die Glocken des Straßburger Münsters: ›Excelsior!‹), Orgel, Stimmen ad lib., 1874–5, LW E 26, Searle 666, Raabe 393.

Zwei Kirchenhymnen: 1. Salve Regina, 2. Ave maris stella, Orgel/Harmonium, 1880 (?), LW E 27, Searle 669, Raabe 394.

Resignazione (Ergebung), Tasteninstrument, 1877–81, LW E 28, Searle 263/187a, Raabe 388.

Agnus Dei de la Messe de Requiem (Verdi), Orgel/Harmonium/Klavier, 1877–8, LW E 29, Searle (437), Raabe (270).

Angelus! Prière aux anges gardiens, Harmonium, 1877–82, LW E 30, Searle 378/1, Raabe 389.

Via crucis, 1878–9, LW E 31, Searle (674a), Raabe 534.

Gebet (Preghiera), Orgel/Harmonium, 1879, LW E 32, Searle 265, Raabe 386.

Missa pro Organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens, 1879, LW E 33, Searle 264, Raabe 384.

Rosario: 1. Mysteria gaudiosa, 2. Mysteria dolorosa, 3. Mysteria gloriosa, Orgel/Harmonium, 1879, LW E 34, Searle 670, Raabe 396.

San Francesco (Preludio per Il cantico del Sol di San Francesco), 1880, LW E 35, Searle 665, Raabe 392.

O sacrum convivium, Orgel/Harmonium, um 1880–85, LW E 36, Searle (58), Raabe (515).

A magyarok Istene (Ungarns Gott), Orgel/Harmonium, 1881, LW E 37, Searle 674, Raabe 399.

Am Grabe Richard Wagners, Orgel/Harmonium, 1883, LW E 38, Searle 267, Raabe 387.

Requiem für die Orgel, 1883, LW E 39, Searle 266, Raabe 385.

In domum domini ibimus (»Zum Haus des Herren ziehen wir«), Kirchliches Präludium (À l'église), 1884, LW E 40, Searle 671, Raabe 395.

Introitus, 1884, LW E 41, Searle 268/1, Raabe 390/1.

Ave verum corpus (Mozart, KV 618), Orgel/Harmonium, 1866, LW E 42, Searle –, Raabe –.

Aria ›Cujus animam‹ aus dem Stabat Mater von Rossini, Orgel, Posaune, um 1860–70, LW F 1, Searle 679, Raabe 410.

Hosannah (Alleluja del Cantic del Sol), Orgel, Posaune ad lib., 1862–3, LW F 2, Searle 677, Raabe 409.

Aus der Ungarischen Krönungsmesse: 1. Offertorium, 2. Benedictus, Violine, Orgel/Harmonium, 1871, LW F 3, Searle 678, Raabe 411a.

Franz Liszt – Das Orgelwerk

Von Gilles Cantagrel, Vauresson (Übersetzung aus dem Französischen von Chantal Cüppers)

Obwohl im allgemeinen nur unzureichend bekannt, enthält das Orgelwerk von Franz Liszt doch wahre Meisterwerke, wenn es auch auf den ersten Blick sehr eklektisch angelegt zu sein scheint. Drei Hauptwerke seien hier erwähnt, davon zwei in der Originalfassung für Orgel komponierte: die Variationen über »Ad nos, ad salutarem undam« und das »Präludium und Fuge über B-A-C-H«. Das dritte wurde nach der Klavieroriginalfassung der »Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« umgearbeitet. Darüber hinaus existieren eine Fülle anderer, bescheidenerer, vom Charakter her abweichender, wenig virtuoser und für den Franziskaner Liszt in seinem letzten Lebensabschnitt BEZEICHNENDER Orgelwerke sowie auch zahlreiche, in verschiedenen Versionen angelegte Transkriptionen vornehmlich eigener Werke, aber auch der anderer Komponisten (Bach, Chopin, Wagner). Wiederaufnahmen, Bearbeitungen, Adaptionen verraten eine für Liszt charakteristische kreative Vorgehensweise, nämlich die Art des progressiven, polymorphen Entstehungsprozesses, welche heutige Komponisten in Anlehnung an James Joyce »work in progress«, also »im steten Entstehen begriffenes Werk« nennen. Kaum eine Seite für die Orgel, die nicht in anderen Fassungen, manchmal sogar unter einem anderen Titel anzutreffen wäre. Zu vermerken ist auch, dass die Orgelfassung meist die letzte in diesem Metamorphosen-Zyklus ist, sozusagen das höchst erreichte Ziel im Prozess der polyphonen Verdichtung und der Stilisierung im Vortrag eines einzigen Instruments.

Die ersten Partituren verraten das Bestreben des romantischen Virtuosen, seine Zuhörerschaft zu betören, die »Königin der Instrumente« in vollem Glanz ertönen zu lassen – dies jedoch nicht im Sinne eines billigen Jahrmarkt-Blendwerkes, sondern einer großartigen Kompositionsarbeit, eines entschieden modernen Schöpfungsaktes mit der Erfindung immer neuer Formen. Doch mit der Zeit versenkt sich der Komponist immer tiefer in eine von Entsagung und von Lossagung von jeglicher weltlicher Eitelkeit und eine von einfachen Effekten geprägte Spiritualität, um zu einer Klangaskese, sozusagen zu evangelischer Reinheit und Makellosigkeit zu gelangen. Parallel zu dieser individuellen spirituellen Wandlung entwickelt sich die cäcilianische Reformbewegung mit der Rehabilitierung einer andächtigen und »ernsthafte« Kirchenmusik und der Rückkehr zur »liturgischen« Orgel.

Liszt war von der Ausdrucksmacht und der Klangfarbenvielfalt des Instrumentes stark angezogen, spielte es gerne, ohne es – im Gegensatz zu Mendelsohn und

Brahms – wirklich auszuüben. So ist nicht überliefert, dass er andere Werke als die eigenen öffentlich darauf gespielt hätte. Die Orgel spielte aber nichtsdestoweniger in seinem persönlichen Leben als Mensch und Komponist eine bedeutende Rolle. So etwa, als er im Rahmen seiner berühmten Reise nach Chamonix im Jahre 1836 in die Schweiz fuhr und – nach dem Bericht von George Sand – seine Freunde durch Vorträge auf den Orgeln von Bulle und Fribourg zum Staunen brachte. Später hat er in seiner Weimarer Residenz, der Altenburg, ein großes hybrides Instrument aufstellen lassen, eine Mischung zwischen Klavier und Harmonium mit sechzehn Registern und drei Klavaturen (und Pedal, vgl. den Beitrag von Otto Biba, S. 26ff.). Er hatte Gelegenheit, verschiedene Orgeln zu spielen, so zum Beispiel jene in Riga und in Paris. Wirklich beständig konnte er jedoch, zusammen mit seinem begabten Schüler Alexander Winterberger, vor allem auf der großen Orgel von Merseburg, südlich von Halle, arbeiten.

Die Weimarer Blütezeit

Ein charakteristisches Beispiel für reine Transkriptionen von Werken eines anderen Komponisten sind jene von zwei der berühmtesten **Präludien von Chopin**, des Prélude op. 28 Nr. 4 und des Prélude op. 28 Nr. 9, bei deren Übertragung auf die Orgel Liszt möglichst nah am Original blieb. Bei der Begräbnisfeier von Chopin hatte zuvor Lefébure-Wely, der Organist der Kirche La Madeleine, eigene Transkriptionen der Präludien Nr. 4 und 6 des verstorbenen Komponisten gespielt. Aus dieser Zeit stammt die **Fantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam«**, die erste bekannte Originalkomposition für Orgel von Liszt und wahrscheinlich auch sein Meisterwerk. 1849 hatte der Komponist in Paris der Uraufführung des Werkes der Prophet von Meyerbeer beigewohnt. Unmittelbar danach schöpfte er daraus drei Illustrationen für Klavier und 1850 diese Fantasie für Orgel oder Pedalklavier, von der er etwas später eine Fassung für vierhändiges Klavier anfertigte. Das Pedalklavier, ein von Erard bei der Weltausstellung von 1855 vorgestelltes Instrument, das bereits vor allem in Deutschland gespielt wurde, wo von Schoene 1843 in Leipzig entscheidende Fortschritte auf diesem Gebiet erlangt worden waren, entsprach genau den Wünschen romantischer Künstler im Hinblick auf eine Ausdehnung des Klanguniversums: Neben Alkan, der deren glühendster Verfechter war, interessierten sich auch Schumann, Liszt und Gounod dafür.

Die Uraufführung des Werkes in Merseburg ließ jedoch noch fünf Jahre auf sich warten. Der Komponist paraphrasiert hier als einziges Thema in siebenundzwanzig Variationen in einer breit und in einem Guss angelegten Komposition das Choralthema der Wiedertäufer aus dem ersten Akt der Oper von Meyerbeer. Zahlreiche Sequenzen gestalten fortwährend in drei Hauptteilen ähnlich der Abfolge Toccata, Adagio und Fuge die musikalische Aussage um: Im ersten Teil hört man einen glanzvollen feierlichen Umzug, im Mittelteil Choralgesänge, zum Schluss Fuge und rhapsodischen Kommentar und ein letztes Zitat des Choralthemas in majestätischen Akkorden. Die Entwicklungstechnik und die Harmonik erscheinen hier besonders bahnbrechend und kühn für diese Zeit. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Tritonusgegensatz zwischen dem zentralen fis und dem c der äußeren Teile und mit der Behandlung des Dur-Moll-Gegensatzes. Später werden Bartók (vor allem im Blaubart) und Messiaen, für den beide gegensätzliche Tonarten den Gegensatz Gut-Böse, bzw. Himmel-Hölle versinnbildlichen, diese Gegenüberstellungstechniken für sich wiederentdecken. Diese Fantasie von Liszt, die Saint-Saens als »außergewöhnliches unter den Orgelwerken« bezeichnete, nimmt in der Orgelliteratur denselben Platz ein, wie seine h-moll-Sonate im romantischen Klavierrepertoire.

Zur gleichen Zeit entstanden die Transkriptionen von drei der sechs 1849-1850 geschriebenen, 1850 veröffentlichten und Victor Hugo gewidmeten Consolations für Klavier. Unter dem Titel **Adagio in Des Dur** findet man auch eine Fassung der vierten Consolation, von der nicht sichergestellt ist, ob Liszt selbst oder einer seiner Freunde sie für Orgel gesetzt hat. Im Original ist für das Stück *Cantabile con devozione* angegeben, und eben diese Frömmigkeit und etwas melancholische Andacht – die Consolations sind von Gedichten von Sainte-Beuve inspiriert – haben womöglich die Orgeltranskription veranlasst. Mit Sicherheit eignet sich der an einen stilisierten Choral erinnernde harmonische Stil des Stückes besonders gut für den lang anhaltenden Orgelklang. Ergänzend soll noch erwähnt werden, dass dessen melodisches Motiv auf die Förderin von Liszt, die Großherzogin von Weimar Maria Pawlowna, welcher er Klavierunterricht erteilte, zurückzuführen ist. Sicher scheint hingegen, dass die Orgeltranskriptionen der fünften und sechsten Consolations von Liszt selbst stammen. Erneut entspricht die durch die ätherischen Orgelklänge noch verstärkte süßliche, anrührende Atmosphäre dieser Stücke, in der allerdings jeglicher religiöse Bezug fehlt, besonders gut der manchmal etwas faden Religi-

osität der Zeit um 1850. Dies gilt in besonderem Maße für die mit *Andante con grazia* bezeichnete, die geheimnisvolle dunkle Atmosphäre einer Kirche heraufbeschwörende **Consolation Nr. 5** und für die leidenschaftlichere, in Deutsch mit ›Tröstung‹ betitelte **Consolation Nr. 6**.

Dem Beispiel seiner lutherischen Kollegen folgend, hat auch der sehr katholische Franz Liszt den als die Hymne der Reformation betrachteten, in allen deutschen Landen bekannten Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* bearbeitet. Der Grund dafür war, dass der 1849 früh verstorbene Komponist Otto Nikolai dieses Thema in einem seiner Werke, einer feierlichen Overtüre, verwendet hatte. Wahrscheinlich zu Ehren dieses sehr begabten Komponisten schrieb Franz Liszt 1852 eine Transkription dieses Werkes mit dem genauen Titel **Kirchliche Festouvertüre über den Choral ›Ein feste Burg ist unser Gott‹**.

Das erste Ave Maria für Orgel (**Ave Maria I**) scheint von 1853 zu datieren. Es handelt sich um ein schon 1846 für Chor geschriebenes Stück, das der treue Gottschalg mit Blick auf die Orgel von Merseburg und unter der Ägide von Liszt, der einen Epilog dazu schrieb, umarbeitete. Es ist der Prinzessin Carolyne von Sayn-Wittgenstein gewidmet, der damaligen Lebensgefährtin Liszts in Weimar.

Andere Transkriptionen bekunden höhere Ambitionen und nehmen größere Proportionen an. So **Orpheus**, eine der von Liszt 1853-54 in Weimar, wo er gerade Orpheus von Gluck dirigiert hatte, komponierten symphonischen Dichtungen. Er war sehr beeindruckt vom fast religiösen Charakter und der »großen poetischen Schlichtheit«, mit der Gluck den antiken Mythos behandelt hatte. So hat man es hier nicht mit einer rhapsodischen Erzählung zu tun, sondern mit einer klaren, ruhigen poetischen Erinnerung an den ersten der dichtenden Musiker. Gluck hatte mit diesem Werk eine Art Manifest der poetischen und musikalischen Dichtung gegen die Barbarei geschaffen, das sich als Lob auf »die ausgleichend zivilisatorische Ausstrahlung aller Gesangskunstwerke« verstand. Wie gewohnt schrieb Liszt davon sofort eine vierhändige, später auch zweihändige Klavierfassung. Das Werk wurde dann, obwohl eher humanistischen und nicht religiösen Charakters, wegen seiner ätherischen und meditativen Atmosphäre gewöhnlich auf der Orgel gespielt.

Kurze Zeit später widmete sich Liszt einer Originalkomposition von großer Bedeutung. Als 1855 die Orgel

des berühmten Orgelbauers Friedrich Ladegast in der Kathedrale von Merseburg gerade fertiggestellt worden war, wurde Liszt gebeten, zu deren Einweihung ein Werk zu komponieren. Es handelte sich um das zur damaligen Zeit größte Instrument in Deutschland mit 81 Registern, vier Klaviaturen und Pedalwerken. Am 1. September 1855 schrieb Liszt seinem Freund Bülow: »Ich soll mich in diese kleine, 10 Minuten von Halle gelegene Stadt begeben [...], um die viel gepriesene Orgel dort zu probieren, die am Ende dieses Monats eingeweiht werden soll. Sascha Winterberger wird zu dieser Gelegenheit wahrscheinlich meine Fuge aus dem Choral des Propheten spielen und ich werde versuchen, bis dahin als Gegenstück dazu die Bearbeitung des schon hundertmal behandelten, jedoch unverwüstlichen Themas B-A-C-H fertig zu stellen.« Liszt komponierte also das **Präludium und Fuge auf B-A-C-H** einerseits zur Einweihung dieser bedeutenden Orgel wie auch andererseits seinem Schüler Winterberger zu Ehren. Wie es scheint, reiste er zweimal nach Merseburg, um seinem Schüler bei der Wahl der Register und bei der Interpretation zu helfen. Kurz vor dem Konzert sagte er Maria Pawlowna: »Sascha Winterberger wird meine Fantasie über den Propheten spielen, welche nach meiner Arbeit mit ihm nun einen ganz anderen Charakter bekommen hat.« Das Präludium und Fuge auf B-A-C-H wurde jedoch nicht wie vorgesehen rechtzeitig zur Einweihung fertig. Erst 1855 sollte es von Winterberger in Merseburg zum ersten Mal zu Gehör gebracht werden. Es blieb ein weiterhin wandlungsfähiges Werk: Liszt arbeitete es 1870 um und fertigte davon eine weniger idiomatische Klavierfassung an. In seiner großen Verehrung für Bach verzichtete Liszt auf jede Nachahmung seines Stils. Das Kernmotiv bilden die vier Noten b, a, c und h, ein Motiv, das Bach selbst in einigen seiner letzten Werke verwendet hatte. Seine Bewunderung für die Größe des »Vaters aller Musik« drückt er in diesem Werk durch die Intensität seines sehr persönlichen Stils aus. Es handelt sich zwar um ein Präludium und eine Fuge – Musikgattungen, die Bach ja so oft ausgeschöpft hatte – die Liszt jedoch hier in einer entschieden romantischen Weise behandelt. Schon anfangs im Präludium, das eher den Charakter einer leidenschaftlichen Toccata annimmt, wo das Motiv eine gewaltige chromatische Ausarbeitung erfährt und in der darauf folgenden Fuge mit einem fast atonalen Thema, verschwindet unmittelbar nach der Exposition jegliches klassische Muster. Stilbildend sind die Aneinanderreihung kontrastierender Episoden, eine gewagte tonale Entwicklung, schwankende Tempi, der rhapsodische Charakter der Fuge, das Ganze in der abschließenden Verklärung des berühmten Motivs in majestätischen Schlussakkorden gipfelnd.

Von Dantes Göttlicher Komödie fühlte sich Liszt, der sich eine reiche Bildung im Bereich der europäischen Kultur angeeignet hatte, natürlich stark angezogen. Wie bekannt, komponierte er zuerst die Klaviersonate *Après une Lecture du Dante*, die den Schluss des zweiten Teils seiner *Années de Pèlerinage* bildet, und später, in den Jahren 1855-56, eine große Symphonie zum Thema, die Symphonie zu Dantes *Divina Commedia*, von der er sogleich eine Klavierfassung anfertigte. Den drei Teilen von Dantes Dichtung: Hölle, Purgatorium, Fegefeuer entsprechen die drei Sätze dieser Symphonie. Unter dem Einfluss Wagners jedoch, dem das Werk gewidmet ist, behandelte Liszt das Paradies-Thema, dessen höchste Glückseligkeit – so Wagner – für den menschlichen Verstand nicht erreichbar sei, nicht explizit. Statt dessen schrieb er ein verzücktes Magnificat in Durdreiklängen über das ihm sehr teure Kreuz-Motiv, das mit einem Halleluja endet. Ausgehend von Elementen aus dem zweiten Satz (Purgatorium und Magnificat) entwickelte er daraus ein großes Orgelwerk mit dem Titel **Einleitung, Fuge und Magnificat aus der Symphonie zu Dantes Divina Commedia**. Das Manuskript aus dem Jahre 1860 trägt zwar die Handschrift Gottschalgs, die zahlreichen Randbermerkungen aus Listzs Hand lassen dennoch den Schluss zu, dass dieser die endgültige Version des Werkes autorisiert hat.

Die römischen Jahre

Das Jahr 1860 bezeichnet einen entscheidenden Wendepunkt im Leben des Menschen wie des Künstlers Liszt, der sich nun an der Schwelle des letzten, langen Abschnitts seiner Karriere befindet. Er hat kürzlich seine Stellung in Weimar aufgegeben. Seine Lebensgefährtin, die Prinzessin Carolyne von Sayn-Wittgenstein fällt in Ungnade und begibt sich nach Rom, um ihre Scheidung zu erwirken und den Musiker zu heiraten. Liszt selbst verlässt Weimar und fährt nach Berlin und Paris, bevor er im Oktober 1861 mit Carolyne in Rom wieder zusammentrifft. Aber im letzten Augenblick lehnt der Papst die geplante Heirat ab. Hinzu kommen für Liszt persönliche Dramen, die ihn grausam treffen: Schlag auf Schlag sterben erst sein einziger Sohn Daniel im Alter von zwanzig Jahren, dann 1862 seine Tochter Blandine im Alter von sechszwanzig Jahren. Zudem prangert eine Gruppe von Musikern um Hanslick, darunter Brahms, die Neuartigkeit seiner Musik öffentlich an. So zieht sich Liszt nach Rom zurück, wo er getrennt von Carolyne lebt. Er nähert sich der katholischen Kirche wieder an

und somit der Orgel und der Chorkomposition. Er zieht sogar einen Ordensbeitritt in Betracht. Von nun an wird die Orgel für ihn ausschließlich zum Instrument der Religiosität. So sind alle ihr zugeordneten Werke eng mit der Kirche verbunden und meist verinnerlichten, meditativen Charakters.

In diesem Zusammenhang ist es besonders interessant zu bemerken, dass Liszt 1861 eine erneute Bearbeitung eines seiner früheren Werke beendete. So wurde aus einem ursprünglich profanen Stück ein religiöses. Es handelt sich dabei um das **Andante religioso** mit thematischen Elementen aus der ersten symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la Montagne*, auch »Bergsymphonie« genannt, einem auf einem Gedicht von Victor Hugo basierenden Werk, in dem das Leiden der Menschheit und die »fröhliche und friedliche Stimme der Natur« gegenübergestellt werden. Die Arbeit an dieser symphonischen Dichtung erstreckte sich über viele Jahre: Nach einem ersten Entwurf im Jahre 1833 wurde die Orchesterfassung 1848-49 fertiggestellt, dann ein erstes Mal 1850, schließlich ein zweites Mal 1854 verändert; Liszt fertigte davon um 1857 eine Fassung für zwei Klaviere, viel später dann im Jahre 1874 eine vierhändige Bearbeitung an. Für die Orgel komponierte er daraus über drei am Schluss des eben als *Andante religioso* genannten ersten Teiles der symphonischen Fassung erscheinende Motive (das ekstatische Motiv der göttlichen Gegenwart, der stilisierte Choral, die Melodie zur Anbetung) ein kurzes neues Stück.

In erster Linie jedoch greift Liszt, wie bereits erwähnt, bei dieser Wiederbelebung der religiösen Musik ganz selbstverständlich auf Bach zurück mit einer ganzen Reihe von Transkriptionen und Originalwerken für Klavier und für Orgel. Zwischen 1842 und 1850 hatte er bereits sechs Präludien und Fugen für Orgel für das Klavier bearbeitet und seinem illustren Vorgänger mit dem Präludium und Fuge auf B-A-C-H, einem Werk, das er 1870 noch einmal umarbeitete, ein grandioses Denkmal gesetzt.

In den Jahren um 1860, suchte er, so scheint es, Trost in der Musik vor allem mit seinen 1859 begonnenen, 1862 fertiggestellten Variationen auf *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. In den beiden von ihm – aus den ersten gerade zu dieser Zeit durch die Bach-Gesellschaft veröffentlichten Bachkantaten – ausgesuchten Texten ist die Nachwirkung des durch den Tod seines Sohnes verursachten emotionalen Schocks deutlich herauszuhören. Das **Andante Aus tiefer Not Schrei' ich zu dir** ist eine werkgetreue Transkription des getragenen Eingangschors der gleichnamigen Kantate (BWV 38).

Deren Text ist die deutsche Übersetzung des Psalms *De profundis*, welcher zu diesem Zeitpunkt Liszt unweigerlich ansprechen musste. Bei der **Introduktion und Fuge der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«** handelt es sich, anders als der Titel es vermuten lässt, nicht um den Eingangss- sondern um den Schlusschor des als Präludium und Fuge angelegten zweiten Teiles dieses Werkes (BWV 21). Liszt hat dabei die C-Dur-Tonart des Originals beibehalten.

Im gleichen Jahr bearbeitete er den **Pilgerchor aus Wagners Oper Tannhäuser**, die er in Weimar dirigiert hatte. Hier tut sich wieder der autobiografische Aspekt kund, handelt es sich doch in diesem Chor um nach Rom pilgernde Sünder und deren Rückkehr nach der Absolution durch den Papst. Von diesen sehr berühmten Seiten fertigte Liszt zwei Orgeltranskriptionen an, die – häufig in verschiedenen Versionen – bis zum zweiten Vatikanischen Konzil in den Kirchen gespielt wurden.

Wie bereits erwähnt, hatte der Kurswechsel im Leben Liszts ihn unter anderem zur Komposition eines seiner Meisterwerke für Orgel veranlasst, den **Variationen über »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«**. Nachdem er sich nun in Rom niedergelassen hatte, interessierte er sich immer stärker für Bachs Kantaten. Noch unter dem Schock des Todes seiner Tochter Blandine Ollivier, so vermutet man, nahm er das Motiv der oben genannten Kantate erneut auf, um es als Klavierfassung in erheblichem Umfang weiterzuentwickeln zu Variationen über den Basso Continuo aus dem ersten Teil dieses Werkes und dem »Crucifixus« aus der h-moll-Messe von Johann Sebastian Bach. Das 1864 veröffentlichte Werk ist Anton Rubinstein gewidmet. In der Zwischenzeit aber hatte er schon eine Orgeltranskription davon seinem Schüler Gottschalg gewidmet. Manche Nörgler finden die Orgelfassung weniger gelungen als die Originalfassung für Klavier. Dies ist nun Geschmackssache. Fest steht jedenfalls, dass eine noch brillantere endgültige Klavierfassung zwölf Jahre später, im Jahre 1875, erscheinen sollte. Das chromatisch abwärtsführende aufdringliche Bassostinato muss Liszt in seinem damaligen Gemütszustand fasziniert haben. Nach einer langsamen Einleitung wird im ersten Teil der Bass in f-moll als Chaconne in achtzehn Variationen behandelt. Das Tempo steigert sich in einem zweiten Teil mit Triolen und in den immer qualvolleren großen Zügen und Akkorden des dritten Teiles. Es folgt, immer noch in abwärtsführenden chromatischen Figuren, ein meditatives Rezitativ, gefolgt von einem kurzen Zwischenspiel, das in einen überraschenden Epilog mündet:

Das versöhnende Zitat in F-Dur des lutherischen Chorals »Was Gott tut, das ist wohlgetan«. So findet der Büsser Trost im Glauben.

Nachdem er seine neue Situation in Rom akzeptiert hat, wendet sich Liszt immer dezidierter der geistlichen Musik mit religiös inspirierten Werken wie den zwei Legenden von 1863 für Klavier: Saint-François d'Assise: la prédication aux oiseaux und Saint-François de Paule marchant sur les flots sowie ausschließlich für die Liturgie bestimmten Stücken zu. In ganz besonderem Maße widmet er sich der moderneren Behandlung alter Kirchenlieder, in erster Linie dem gregorianischen Gesang, indem er im Sinne der cäcilianischen Reform der jeweiligen Liturgie angemessene Kompositionsmuster anbietet. 1862 entstand das **Ave Maria von Arcadelt**, die Orgelversion einer damals berühmten Motette, die, nebenbei bemerkt, nicht von Arcadelt, sondern vielmehr im XIX. Jahrhundert nach einer Liedvorlage eines Renaissancekomponisten geschrieben wurde. Liszt, der das nicht wusste, hat darin ein aus der Vergangenheit überkommenes Beispiel gesehen, das seinem Ideal entsprach. Seiner musikalischen Handlung fügt er das entfernte, zarte die Ankunft und den Abschied des Engels Gabriel ankündigende Glockengeläut hinzu, während der Mittelteil den überirdischen Charakter unterstreicht.

Die **Evocation à la chapelle Sixtine** datiert aus der ersten römischen Schöpfungsphase des Komponisten, dem Zeitpunkt, in dem er ein Eintreten in den Orden in Betracht zieht. Die päpstliche Kapelle stellt für ihn den Ort der katholischen liturgischen Musik par excellence in der Tradition von Palestrina dar. Er erinnert daran mit zwei emblematischen Stücken aus dem Repertoire der päpstlichen Kapellsänger. Es handelt sich zum einen um das berühmte Miserere von Allegri, welches damals die sehr hohen Kastratenstimmen zur Geltung brachte. Allegri hatte dieses Werk als Kapellmeister 1638 komponiert. Als ein Lieblingswerk des Chores wurde es sozusagen sein geistiges Eigentum, denn niemand sonst durfte Einblick in die Partitur nehmen. Es ist überliefert, dass der vierzehnjährige Mozart bei seiner ersten Italienreise 1770 das Miserere während eines Gottesdienstes in der Karwoche gehört hatte. Da er der Partitur nicht habhaft werden konnte, hatte er das schwere Kunststück fertiggebracht, das Werk aus dem Gedächtnis heraus niederzuschreiben, um es kurze Zeit später zu veröffentlichen. Das Stück beeindruckte Liszt sehr, der notierte: »In dem Miserere hört man das Weinen des Menschen in seinem Kummer und in seiner Angst«. Seiner Orgelbearbeitung fügte er die des Ave verum, der wohl erhabensten geistlichen Motette aus der Feder von Mozart aus dem Jahr 1791 hinzu. Liszt schrieb damals, dass »im Ave verum die unendliche



Der hier abgedruckte Aufsatz von Gilles Cantagrel wurde für die Gesamteinspielung sämtlicher Orgelwerke Liszts durch Olivier Vernet verfasst. Die CD-Sammlung erschien im Frühjahr 2004.

Barmherzigkeit und Gnade Gottes singend offenbar wird«. Weiter heißt es: »Es beschreibt das höchste Mysterium und enthüllt vor uns den Triumph der Liebe über den Tod«. Diese Orgelbearbeitung darf nicht mit der von ihm 1886 geschriebenen einfacheren Version desselben Werkes verwechselt werden.

Aus Anlass vatikanischer Zeremonien des Papstes Pius IX. schrieb Liszt 1863 eine Hymne mit dem Titel **Pio IX Hymnus**. Diese Werk sollte er vier Jahre später wieder aufgreifen, um es für sein Oratorium Christus, später dann in seinem Orgelstück Tu es Petrus zu bearbeiten.

In einer Zeit des Wiedererwachens nationaler Gefühle schrieb der Komponist, ebenfalls im Jahre 1863, eine Motette aus Anlass des tausendsten Geburtstages der slawischen Verkünder des Evangeliums, der beiden Heiligen Cyrillus (von dem das sogenannte kyrillische Alphabet stammt) und Methodus: Das **Slavimoslavno, Slaveni!** (Ehre sei dem slawischen Ruhm!). Es sei hier noch vermerkt, dass der Titel mit den Worten ›slawisch‹ und ›Slava‹, welches ›Ruhm‹ bedeutet, spielt. Davon fertigte er eine Orgelfassung mit einem zusätzlichen triumphalen Finale an, der er den bescheideneren Titel Andante maestoso gab.

Ein wenig bekanntes Stück, das **Ora pro nobis**, das den Untertitel Litanei trägt, wurde 1864 für Orgel geschrieben und schon im darauf folgenden Jahr veröffentlicht. Es ist ein relativ kurzes, von franziskanischer Schlichtheit geprägtes Werk im Geiste der cäcilianischen Reform, das vor allem die von Liszt für seinen von ihm sehr verehrten Patron empfundene Anziehung verrät. Zu diesem Zeitpunkt wohnte er schon seit einigen Jahren in Rom und stand im Begriff, die Niederen Weihen zu empfangen. Bezeichnend ist, dass er diese Meditation dem Fürstkardinal Gustav Adolf Hohenlohe-Schillingfürst widmete, denn ausgerechnet dieser hatte einige Jahre zuvor Liszts Pläne vereitelt, indem er sich gegen die Heirat mit Carolyne von Sayn-Wittgenstein gestellt und ihm eine Verwirklichung seiner religiösen Berufung nahegelegt hatte (er selbst sollte ja später dem ›Abbe Liszt‹ die Tonsur geben). Mit seinen litaneiarartigen Wiederholungen basiert das Werk auf einem einzigen Thema, welches, wie es hieß, die Herzogin Katharina von Hohenzollern in Jerusalem niedergeschrieben habe.

Wie schon der Titel besagt, ist das **Adagio aus der 4. Sonate für Violine und Cembalo** die zur gleichen Zeit entstandene Bearbeitung für Orgel solo des dritten Satzes aus der vierten Sonate für Violine und

Cembalo von Bach; einer wunderbar ernsten, ergreifenden, als Trio verfassten Klage, die sich als besonders geeignet für eine Orgeltranskription erwies.

Das **Regina coeli laetare** ist ganz einfach die 1865 erstellte Orgelfassung der gleichnamigen Motette von Orlando di Lasso. Es reiht sich als ein Werk der Marienverehrung in die Folge anderer seiner Stücke ein, wie das Ave verum corpus von Mozart, das Salve Regina, die verschiedenen Ave Maria.

Die 1865 fertiggestellte Transkription **Weimars Volkslied** ist die Bearbeitung eines Chores aus dem Oratorium Von der Wartburg von Peter Cornelius für Orgel allein. Es ist naheliegend, dass es sich hier um eine Freundschaftsbezeugung für diesen ihm nahen Schüler handelt, den Liszt in Weimar als Sekretär und Faktotum eingestellt hatte. Auf diesen Umstand ist wahrscheinlich der fröhliche Charakter des Orgelstückes zurückzuführen, einem Instrument, das in seinen Augen ja eher für das Ernsthaft-Meditative geeignet war. Darüber hinaus fertigte er von diesem Werk mehrere Versionen für verschiedene Besetzungen an, unter anderem auch für Männerstimmen.

Das 1857 begonnene, 1862 fertiggestellte und 1865 in Pest uraufgeführte Oratorium Die Legende der heiligen Elisabeth war Liszt besonders ans Herz gewachsen. Er dirigierte es einmal im großen Saal der Wartburg, in der die Heilige gelebt hatte, und dessen Wände in Erinnerung an die großen Taten ihres frommen Lebens von Moritz von Schwind bemalt worden waren. 1886, so scheint es, schrieb Liszt einige seiner Werke für vierhändiges Klavier für die Orgel um, so zum Beispiel den Eingangsteil des Oratoriums, das er **Einleitung zur Legende der heiligen Elisabeth** betitelte. Es ist eine breit angelegte Entwicklung der eigentlich ursprünglich zu Ehren der heiligen Elisabeth von Portugal geschriebenen ungarischen Antiphon Quasi stella matutina (›Gleich dem Morgenstern‹), die im übrigen auch eines der in stilo antico, im Stile der Meister der Renaissancepolyphonie geschriebenen Hauptmotive des gesamten Oratoriums ist.

Das **Tu es Petrus** war, wie bereits erwähnt, eine im Jahr 1863 für den Papst Pius IX. geschriebene Hymne. Liszt nimmt dieses Motiv in seinem Christus-Oratorium wieder auf, wo es zweimal zu hören ist, und bearbeitet es zur gleichen Zeit (1867) für die Orgel. Der erste und der dritte Teil kommentieren die Worte Jesu zur Petrus anvertrauten Gründung der Kirche, während der melodische Mittelteil auf der Frage Christus' an Petrus basiert: »Simon Joannis, diligis

me?« (»Simon, Sohn von Jonas, liebst du mich?«).

Der alternde Liszt widmete der Jungfrau Maria, in der er ohne Zweifel die idealisierte reine und erlösende Frauengestalt sah, eine immer größer werdende Verehrung. Er hatte unter anderem schon mehrere Ave Maria komponiert, als er 1868, ausgehend von einer zunächst um 1865 für Männerchor, dann 1868 für Gemischten Chor geschriebenen Version, eine harmonisch komplex ausgearbeitete Orgelfassung des **Ave Maria Stella** fertigstellte. Indem er, wie bereits so oft und zukünftig noch häufiger, ein vokales Werk für Orgelsolo umarbeitete, ließ er alle Worte beiseite, die für ihn fortan nur noch implizite waren, und setzte seinen Weg fort zu einer immer reineren franziskanischen Askese, die zu *dem* Motiv seiner letzten Lebensjahre werden sollte.

Im Jahre 1869 erschien erneut ein Ave Maria (**Ave Maria II**) ein vierteiliges polyphones Werk in verschiedenen Versionen für Chor und für Orchester sowie in einer rasch berühmt gewordenen Klavierfassung. In der Orgelfassung offenbart dieses Werk sich uns bar jeden Schmuckwerks in einem vollkommenen zuversichtlichen Frieden.

Neben den Werken La Notte nach Michaelangelo und dem Tasso ist das Werk **Les Morts** das erste der drei Anfang der sechziger Jahre komponierten Odes funèbres, deren Uraufführung bis in das 20. Jahrhundert auf sich warten lassen sollte. Es basiert auf einem Text von Lamennais. Die zwischen 1860 und 1866 erarbeitete Originalfassung war für Orchester mit Männerchor ad libitum konzipiert. Wie gewohnt fertigte Liszt davon jedoch mehrere weitere Fassungen an: Eine für Orgel, eine für zweihändiges und eine für vierhändiges Klavier. Die im Jahr 1870 datierte Orgelfassung wurde erst 1890 zusammen mit dem Introitus von 1884 postum unter dem Titel Zwei Vortragsstücke veröffentlicht.

Die Meditationen des »Abbé Liszt«

Es folgen die letzten Lebensjahre, in denen der Ordensmann Liszt sich immer mehr zurückzieht, in sich geht, über einige wesentliche Themen meditiert und seine früher auf der Bühne so funkelnde musikalische Sprache von jedem schmückenden Beiwerk befreit, bis zur äußersten Sparsamkeit in der Wahl der Mittel, sozusagen bis zur Askese. Dabei führen Schlichtheit, Bündigkeit und das Unterlassen jeder Virtuosität

nicht etwa zu einer sterileren Gestaltung, ganz im Gegenteil: Nun wird ein Grad extremer Verdichtung und die höchste Stufe franziskanischer Bescheidenheit erreicht.

Zu dieser Zeit wendete Liszt sich Ungarn, der Heimat seiner Vorfahren zu, in dem sein zwischen Rom, Weimar und Budapest hin und her gerissenes Leben (»vie trifurquée«, wie Liszt es nannte) einst begann. Er beherrschte zwar nicht die ungarische Sprache, empfand jedoch seine Zugehörigkeit zu diesem Volk. Er, der zukunftsweisende Musiker, betrachtete sich in seinem Bestreben, sich selbst immer mehr in der Vergangenheit zu verankern, als Waffenbruder revolutionärer Helden wie Kossuth und Petöfi. 1867 war das historische Abkommen zwischen Ungarn und Österreich unterzeichnet worden. Dies war ein wichtiges politisches Ereignis im Zusammenhang mit dem Erstarren der europäischen Nationen, denn es unterstrich die beginnende Autonomie Ungarns. Im selben Jahr wurde der Kaiser Franz-Joseph in Buda zum ungarischen König gekrönt. Liszt hatte eine Krönungsmesse komponiert, in die er natürlich einige als magyrisch empfundene rhythmische Motive eingeflochten hatte. Dem fügte er später ein Offertorium hinzu, von dem er mehrere Transkriptionen anfertigte, darunter 1871 die Orgeltranskription **Offertorium aus der ungarischen Krönungsmesse**. Drei Jahre später erwies ein weiteres Orgelstück der ungarischen Heimat die Ehre: Es handelt sich um **A Magyarok Istene** (Ungarns Gott). In dieser zugleich patriotischen und religiösen Hymne sind acht Verse des berühmtesten ungarischen Dichters des 19. Jahrhunderts, Sándor Petöfy, vertont: »Der ungarische Gott – er lebt, er schützt mit treuen Armen, mit väterlicher Hand die Heimat!«

Nach dieser, als Zeit der Selbstbesinnung zu begreifenden patriotischen Episode in Liszts Leben sollten nunmehr alle späteren Orgelstücke schlichte, zurückgenommene Transkriptionen eigener früherer Werke sein. 1875 schrieb er erneut ein Gebet für die Heilige Jungfrau, das **Salve Regina**. Darin wird diese alte kirchliche Antiphon mit einer archaisch anmutenden, jedoch nicht kitschigen Harmonik wieder aufgenommen.

Der zwischen 1874 und 1876 komponierte **Weihnachtsbaum** ist ursprünglich eine Liszts Enkelin Daniela gewidmete Sammlung von zwölf kurzen Klavierstücken zum Weihnachtsfest, in der religiöse Gesänge und traditionelle Volkslieder sich abwechseln. Die vier mit dem Zusatz »für Klavier und Harmonium« versehenen ersten Stücke wurden sehr früh unter dem ein-

fachen Titel Weihnachten zu den Orgelwerken des Komponisten gezählt. Der unterschiedliche Charakter dieser vier Stücke erklärt sich durch die Originaltitel der Klavierfassung: in Psallite offenbart sich die feierliche Freude über die Geburt Christi, in dem Stück O heilige Nacht die andachtsvolle Heiligabend-Atmosphäre, in dem Stück Die Hirten an der Krippe die volkstümliche Freude der Hirten. Der Zug der heiligen drei Könige (Adeste Fideles) schließt sich daran an.

Das **Angelus! Prière aux anges gardiens** (Gebet zu den Schutzengeln) ist eine 1877 in Rom komponierte Fassung für Orgel bzw. Harmonium des Stückes gleichen Namens aus den *Années de Pèlerinage*, drittes Jahr, von dem Liszt bereits eine Version für Streichquartett, dann für Streichquartett mit Harmonium geschaffen hatte. Im ersten und dritten Teil des Werkes hört man das Geläut der Abendglocken, während der mittlere Teil dem andächtigen Gebet zu den Engeln gewidmet ist.

Eine der letzten Transkriptionen fremder Werke aus dem Jahr 1877 ist die Bearbeitung für Harmonium eines Werkes eines anderen Komponisten, des **Agnus Dei de la Missa da Requiem de Verdi**. Nicht zufällig wählte Liszt dieses Instrument und nicht die Orgel für eines der andächtigsten Momente dieses Requiems, entsprach es doch der von ihm angestrebten Armutsbezeugung. Liszt spürte eine starke Affinität zu Verdis Werk, das er sehr bewunderte. Später schrieb er: »Das Agnus Dei des Requiems von Verdi ist sehr verwandt mit dem Weihrauch-Thema in meinem Zug der heiligen drei Könige.«

Das im selben Jahr in der Villa d'Este, einer ihm vom Kardinal Hohenlohe zur Verfügung gestellten Wohnung, entworfene Stück **Resignazione** ist kaum mehr als eine fast unvollendet anmutende Skizze, eine Art Momentaufnahme des Innenlebens des alten, frommen der Welt entrückten Mannes. Es sind dreißig fast ausschließlich mit halben und Viertelnoten gefüllte Takte, gleichsam ein Augenblick angehaltener Zeit.

Das unter der Aufsicht Liszts von Gottschalg für Orgel gesetzte Stück **Gebet** aus dem Jahr 1877 ist die erneut der Heiligen Jungfrau gewidmete Bearbeitung von zwei jeweils 1846 und 1853 geschriebenen Fassungen eines gleichnamigen Stückes für gemischten Chor und Orgel. In der Zwischenzeit hatte Liszt die erste Fassung für sein Ave Maria aus den *Harmonies poétiques et religieuses* umgearbeitet. Im selben Jahr nahm der Komponist fünfzehn Jahre alte Skizzen wieder auf und fertigte daraus das **Rosario** für Orgel oder Harmoni-

um – gleichzeitig auch als Fassung für gemischten Chor und Orgel – an. Das auf dem Motiv des Ave Maria basierende Werk veranschaulicht die drei Mysterien des Rosariums: Freude, Leid, Herrlichkeit. Hier ist der von Liszt gewählte Verzicht auf jeglichen Text symptomatisch für seine damalige nach innen gekehrte Gedankenwelt. In einem Brief schrieb der Komponist damals über das Werk: »Man kann es sowohl für Gesang mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung einsetzen als auch für Orgel- oder Harmonium-Solo mit der Stimme des Herzens als einzigem Text.«

Wiederum 1879 nahm Liszt eine kurze Messe für Orgel und Männerchor aus dem Jahre 1848 wieder auf, um daraus eine reine Orgelfassung für die Stille Messe zu machen. Er widmete sie Carolyne. Diese **Missa pro Organo** besteht aus zwei kurzen in klarer Polyphonie verfassten Teilen. Den fünf traditionellen Gebeten fügte der Komponist zwei weitere, dem jeweiligen Interpreten freigestellte hinzu: ein Graduale (nach dem Gloria) – eine transponierte Wiederaufnahme des Stückes Gebet – sowie ein Offertorium (zwischen Credo und Sanctus) – einer neuen Bearbeitung des Ave Maria. In dieser Messe verwendete er die originalen gregorianischen Kirchengesänge und verband sie mit dem Stil der Renaissancepolyphonie. Die Harmonik, die melodischen Linien und die Dynamik jedoch waren zeitgenössisch.

Das Orgelstück **San Francesco** ist ein schönes Beispiel eines entwicklungsfähigen Werkes. Ursprünglich hatte Liszt es 1862 für Bariton, Männerstimmen, Orgel und Orchester zu Ehren seines Namenspatrons komponiert und mit dem Titel *Cantico del sol di S. Francesco d'Assisi* versehen. 1880-81 arbeitete Liszt die Partitur für Klavier zweihändig um und schrieb gleichzeitig eine Orgeltranskription der Einleitung. Bereits im Jahr 1862 hatte er aus dem Werk eine Fassung für Orgel und Posaune mit dem Titel *Hosannah* verfasst!

Ein weiteres Ave Maria ist vom 25. März 1881 (Mariä Verkündigung) datiert. Wie gewohnt schrieb Liszt auch von diesem **Ave Maria IV** mehrere Fassungen für Gesang und für Instrumentalbesetzung (Klavier, Harmonium, Orgel). Zwei Jahre später komponierte er ein weiteres Ave Maria, das sogenannte Ave Maria III, diesmal für Orgel oder Harmonium und gleichstimmigen Sopran.

Liszt war durch den plötzlichen Tod seines Zeitgenossen und – durch die Heirat mit seiner Tochter Cosima – späteren Schwiegersohnes und Freundes Richard Wagner im Februar 1883 tief erschüttert. Wäh-

rend seines Aufenthalts in Bayreuth im darauffolgenden Sommer, bei dem er am Grab Wagners betete, nahm er dieses Erlebnis zum Anlass für seine Komposition **Am Grabe Richard Wagners**. Es war naheliegend, dass er in diesem kurzen Stück ein Motiv aus seinem Exelsior, dem Vorspiel seines Oratoriums Die Glocken des Straßburger Münsters aus dem Jahr 1875, wiederaufnahm, einem Werk, aus dem Wagner selbst eines der Motive für den Männerchor im Parsifal, seinem im Jahr zuvor in Bayreuth uraufgeführten letzten Werk, entlehnt hatte.

Unter den zahlreichen am Ende seines Lebens verfassten Transkriptionen eigener Werke findet sich eine Orgelbearbeitung (1883) seines fünfzehn Jahre zuvor komponierten **Requiem**s für zwei Tenöre, zwei Bassstimmen, Männerchor, Orgel und Blechbläser ad libitum. Man kann sagen, dass es sich hier um ein ganz neues Werk handelt, kürzer und geraffter als das Original. Hier erreicht Liszt einen noch höheren Grad der Abstraktion und der Entsagung.

Im Jahre 1883 erhielt Liszt den Auftrag, ein Werk zur Einweihung der Kathedrale von Riga zu schreiben. So entstand ein Werk über den **Choral Nun danket alle Gott**, ein von einem Gedicht Herders, dem Weimarer Prediger, inspiriertes Stück. Es folgte im selben Jahr das bereits oben erwähnte letzte andächtige Ave Maria (**Ave Maria III**) für Orgel oder Harmonium mit gleichstimmiger Frauenchorbesetzung. Unter dem Titel Zur Trauung bekannt, ist dieses Stück eine Bearbeitung des etwa vierzig Jahre zuvor komponierten Sposalizio aus dem zweiten Jahr der *Années de Pèlerinage* für Klavier. Hier holte Liszt seine Inspiration aus dem heute in der Pinakothek von Mailand ausgestellten Gemälde von Raphael: Die Hochzeit der Heiligen Jungfrau. Den milden Farben und dem meisterlichen Gleichgewicht des Gemäldes entspricht in diesem Werk mit seiner stilisierten Andeutung der Hochzeitsglocken und des Frage- und Antwort-Rituals der Brautleute eine Atmosphäre äußerster Innigkeit.

In den Jahren 1883 und 1884 schrieb Liszt drei weitere Orgelstücke:

Das **O Sacrum convivium** (1883-84) nach einem Originalwerk für Altstimme und Orgel überrascht durch gewagte Modulationen, das Stück **In Domum Domini ibimus** (1884) ist ein Präludium, das auch unter dem Titel Zum Haus des Herren ziehen wir bekannt ist. Es ist eine recht werkgetreue Transkription einer gleichnamigen Motette für Chor, Blechbläser, Trommel und Orgel aus dem Jahr 1880. Schließlich schrieb er ein **Introitus** (1884), ein sehr kurzes Stück, das als

feierlicher Marsch beim Einzug des Klerus in die Kirche gespielt werden soll. Auch hier hört man nach dem schlichten C-Dur des Anfangs ungewöhnliche harmonische Wendungen und es vermittelt sich die für den alten Liszt charakteristische zurückgenommene Atmosphäre.

Zum Schluss dieses Überblickes ist noch die skrupellos getreue Orgeltranskription des **Ave verum von Mozart** (nicht zu verwechseln mit der *L'Evocation á la chapelle sistine*) aus dem Jahr 1886 als eines der letzten Werke Liszts zu erwähnen.

Es ist dies eine der allerletzten musikalischen Arbeiten des Komponisten, wie auch Mozarts berühmte Motette von 1791 zu dessen letzten Werken zählt.

Den schon oben zitierten Worten von Liszt über das Werk ist nichts weiter hinzuzufügen: »Im Ave verum wird die unendliche Barmherzigkeit und Gnade Gottes singend offenbar. Es beschreibt das höchste Mysterium und enthüllt vor uns den Triumph der Liebe über den Tod.«



**NACHRICHTEN
DER
FRANZ-LISZT-GESELLSCHAFT E.V.
WEIMAR**

Nº 5 • DEZEMBER 2004

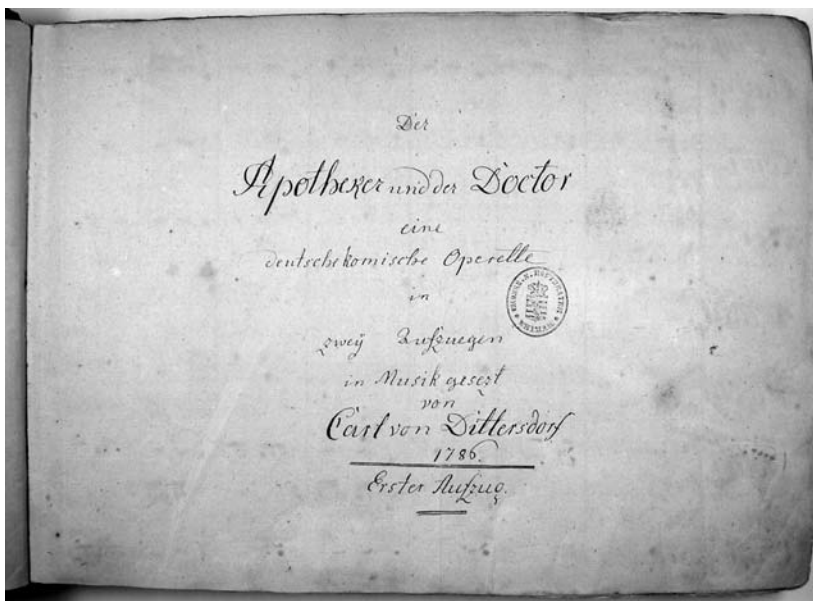
Noten in Not

Von Irina Lucke-Kaminiarz, Weimar

Der Brand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, am 2. September 2004 in Weimar, vernichtete außer wertvollen Büchern auch kostbare Notensammlungen, sie bestanden aus ca. 800 Musikhandschriften und ca. 2100 seltenen Drucke. In der Verlust- und Schadensdatenbank, die die Herzogin Anna Amalia Bibliothek im Internet veröffentlichte, sind sie nicht aufgeführt, da sie nur in Zettelkatalogen erfasst waren. Zu 100 Werken sind Sicherheitsfilme vorhanden. Es waren die Notensammlungen Anna Amalias und Maria Pawlownas.

Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar (1739-1807) war die Initiatorin der Weimarer Klassik, sie holte – als Erzieher des Erbprinzen Carl August – Christoph Martin Wieland in die Residenz, ihm folgten Goethe, Herder, später Schiller. Anna Amalia spielte verschiedene Instrumente, brachte von ihren Reisen Musikalien mit, komponierte für Cembalo, auch Vertonungen zu Singspielen Goethes werden ihr zugeschrieben.

Maria Pawlowna, Anna Amalias Schwiegerenkelin, war Zarentochter und Weimarer Großherzogin (1786-1859), sie spielte Cembalo, Flöte und Harfe, ihre bevorzugte Kunstgattung war die Musik. Sie holte den Mozartschüler Johann Nepomuk Hummel und vor allem Franz Liszt nach Weimar. Sie wollte nach der Goethe-Zeit ein Silbernes Zeitalter gestalten, für die Musik wurde es zu einem goldenen. Dank Liszt wurde Weimar rasch zum Mittelpunkt der musikalischen Avantgarde Europas, Werke Richard Wagners, Hector Berlioz' und Robert Schumanns wurden unter seiner Leitung ur- oder erstaufgeführt.



Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799): »Der Doktor und der Apotheker« (Uraufführung: Wien 1786, Erstaufführung Weimar: 1790). Abschrift der am 2. September 2004 verbrannten Partitur; sie wurde für die Aufführung im Weimarer Hoftheater angefertigt (THLMA, DNT 38). Dittersdorf gehörte zu den Begründern der deutschen Komischen Oper.

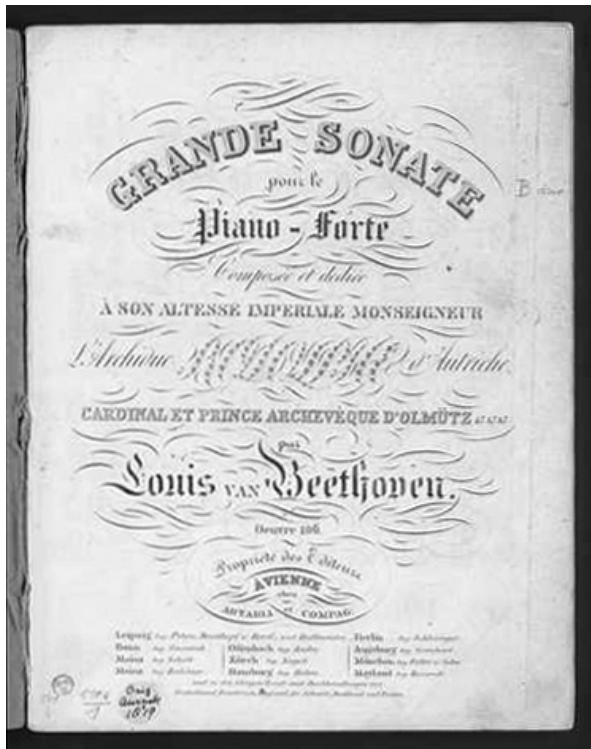


Der ausgebrannte Dachstuhl über dem Rokokosaal der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in der zweiten Septemberwoche 2004.

Beide Fürstinnen komponierten, sammelten Musicalia und erhielten Widmungsexemplare bedeutender Komponisten ihrer Zeit. Ihre Notensammlungen zeigten eine enge Verbindung zum Repertoire anderer europäischer Höfe (Neapel, Venedig, Rom, Wien, Esterháza, Paris, London, St. Petersburg etc.) und zur Wiener Klassik. Sie waren der Beleg für eine einzigartige Musikpflege in der Blütezeit Weimarer Kultur, nämlich der Ära Goethe und der Ära Liszt. Forschungen darüber befinden sich in den Anfängen, Aufführungs- und laufenden Forschungsprojekten sind essentielle Quellen verloren gegangen.

Opfer der Flammen wurden auch Werke, die den Weimarer Schlossbrand von 1774 überlebt hatten, darunter Kompositionen von Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar, Kirchenmusik und Opern von Johann Adolf Hasse, handschriftliche Konzerte von Christian Friedrich Witt, Violinsonaten von Johann Paul von Westhoff, Kompositionen des Bach-Schülers Johann

Friedrich Agricola, Sonaten und Konzerte für Cembalo der Bach-Söhne Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Christian Bach. Auch zahlreiche Handschriften von Ernst Wilhelm Wolf sind verloren, der als Hofkapellmeister Anteil an der Entwicklung der höfischen Musikkultur um Anna Amalia hatte. Noten zahlreicher Singspiele des Weimarer



Corona Schröter, »Alceste« von Wieland, mit der Musik von Anton Schweitzer. In der Maria-Pawlowna-Ausstellung waren u. a. Kompositionen Maria Pawlownas für Cembalo, Carl Maria von Webers Grande Sonate pour le pianoforte, Mozarts B-Dur-Klavierkonzert, KV 450. Diese Handschrift hatte der Mozartschüler Johann Nepomuk Hummel identifiziert, dessen Werke jedoch Opfer der Flammen wurden.

Der Weimarer Musikwissenschaftler Richard Münnich hatte 1941 den außerordentlichen Wert der Musikaliensammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek beschrieben. Er wies auch auf Lücken in dieser Musikaliensammlung hin und erkannte die Bedeutung des Musikarchivs des Deutschen Nationaltheaters Weimar. Eine nähere Erforschung dieses Archivs war ihm damals nicht möglich, es wird heute im THÜRINGISCHEN LANDESMUSIKARCHIV im Archiv der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar verwahrt. Das Archiv der Hochschule für Musik gehört zu den modernsten in Europa und sammelt Musicalia vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert.

In diesem, weitestgehend unbekannt gebliebenen Bestand befinden sich – Glück im Unglück – zahlreiche zeitgenössische Abschriften der Originalpartituren, die verbrannt sind.

Liebhavertheaters, darunter »Romeo und Julie« von Georg Anton Benda, Seckendorffs Komposition zu »Lila«, dem ersten von Goethe für Weimarische Hofgesellschaften verfasste Werk.

In der Sammlung Maria Pawlownas befanden sich u.a. Kompositionen von Johann Nepomuk Hummel, Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Pauline Viardot-Garcia, Johann Christian Lobe, Joseph Joachim, Joachim Raff, Martha von Sabinin, Anton Rubinstein, Michail Glinka und vielen anderen russischen Komponisten.

Der Bestand Deutsches Nationaltheater (DNT) belegt die Weimarer Theatergeschichte und Aufführungspraxis vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 20. Jahrhunderts (rund 500 laufende Regalmeter). Einige der Werke befanden sich ebenfalls in den beiden großen Ausstellungen in Sondershausen und Weimar, darunter die Uraufführungspartitur von Franz Seraph Destouches zu Schillers »Wilhelm Tell«,

Dem Brand entgingen die Handschriften, die sich auf der 2. Thüringer Landesausstellung in Sondershausen und in der Ausstellung »Ihre Kaiserliche Hoheit Maria Pawlowna. Zarentochter am Weimarer Hof« befanden. In Sondershausen waren exponiert »Erwin und Elmire« von Anna Amalia, »Die Fischerin« von



Pasquale Anfossi (1727-1797): *La Maga Circe* (Uraufführung: Rom 1788, Erstaufführung Weimar: 1794), Goethe hatte begonnen, den Text aus dem Italienischen zu übersetzen. Die zeitgenössische Abschrift ist im Musikarchiv des Deutschen Nationaltheaters Weimar (THLMA, DNT 32) erhalten geblieben.



Christoph Willibald Gluck (1714-1787): *Iphigenie auf Tauris* (Uraufführung Paris 1779, Erstaufführung Weimar: 1800). Die Partitur aus der Notensammlung *Anna Amalias* ist verloren, erhalten blieb die Abschrift zur Aufführung am Weimarer Hoftheater (THLMA, DNT 621).

restauriert mit Unterstützung des Rotary Clubs Weimar, und Wolfgang Amadeus Mozarts »Zauberflöte« mit dem Text von Goethes späterem Schwager Christian August Vulpius, restauriert mit Unterstützung der 2. Thüringer Landesausstellung.

Im THÜRINGISCHEN LANDESMUSIKARCHIV, Bestand Deutsches Nationaltheater Weimar, befinden sich, wie erwähnt, auch Arbeitsabschriften der Notensammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek für Aufführungen im Weimarer Hoftheater. Dazu gehören zum Beispiel Anna Amalias Vertonung von Goethes »Erwin und Elmire« (Uraufführung: 1777), von Corona Schröters »Die Fischerin« (Uraufführung: 1782 im Park zu Tiefurt bei Weimar).

Zu den Abschriften der verbrannten Originale, die sich im THÜRINGISCHEN LANDESMUSIKARCHIV befinden, gehören auch »Iphigenie auf Tauris« und »Alceste« von Christoph Willibald Gluck, Sinfonien

Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814): *Fanchon das Leyermädchen* (Uraufführung: Weimar 1805), nach einem französischen Vaudeville bearbeitet von August von Kotzebue (1761-1819), zeitgenössische Abschrift (THLMA, DNT 70), sie ist wie die anderen von Tintenfraß und Papierzerfall geschädigt). Das Singspiel war Maria Pawlowna von Sachsen-Weimar-Eisenach gewidmet, das Original ist nicht mehr vorhanden.



Joseph Haydns, Opernpartituren von Carl Ditters von Dittersdorf, Pasquale Anfossi, Pietro Alessandro Guglielmi, André Ernest Modeste Grétry, Ferdinando Paer, Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Guisepppe Sarti, Johann Friedrich Reichardt, Johann Nepomuk Hummel, Hector Berlioz und vielen anderen bedeutenden Komponisten der Zeit.

Diese handschriftlichen Partituren, Stimmen, Regiebücher etc. im THÜRINGISCHEN LANDESMUSIKARCHIV aus dem Deutschen Nationaltheater Weimar sind heute der wichtigste Beleg für die Rolle der Musik im klassischen und nachklassischen Weimar. Doch ist auch dieser Bestand vom Tintenfraß und Papierzerfall bedroht.

Wir wissen heute nicht, ob und welche der vom Brand betroffenen Handschriften und Drucke durch Gefriertrocknung und Restaurierung zu retten sind. Es wäre jedoch möglich, die wertvollen Notensammlungen in einer virtuellen Rekonstruktion für Interessenten, Wissenschaftler und Musiker zu Verfügung zu stellen. Die Grundlage dafür wären restaurierbare Noten, die wenigen Sicherheitsverfilmungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und die bislang nicht bekannte Zweitüberlieferung verbrannter Originale im Musikarchiv des Deutschen Nationaltheaters Weimar im THÜRINGISCHEN LANDESMUSIKARCHIV an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar.

Liszt-Gedenkstätten – Teil V.: Prag und Hradec

Von Ruth-Maria Möller, Berlin (Text & Fotos)

Es ist sicherlich keine Überraschung, wenn wir auch in Tschechien, dem Land der Böhmen und Mähren, auf Franz Liszt stoßen. Diese im 19. Jahrhundert in der damaligen k. u. k. Monarchie gelegene Region war für ihr ausgeprägtes Musikleben bekannt. Neben der Bedeutung eigener berühmter Komponisten wie Smetana, Dvorák aber auch Janáček und Mahler, die dieses Land hervorbrachte, zog es große Musiker und Komponisten wie u. a. Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, Wagner und Paganini in seinen Bann. Zu ihnen zählte auch Franz Liszt. Prag als Hauptstadt der Böhmen galt als europäische Musikmetropole mit einer starken Anziehungskraft auf berühmte Tonkünstler. Die Ausstrahlung der Musikstadt Prag ging weit über ihre Grenzen hinaus.

Prag

Dem heutigen Besucher der tschechischen Hauptstadt präsentiert sich Prag als pulsierende Großstadt, ausgestattet mit großem kulturellem Reichtum. Die Prager Burg, der St. Veit-Dom, die Karlsbrücke sind nur einige unter den vielen Zeugnissen der Machtfülle der früheren Habsburger Monarchie, die zeitweilig von Prag aus ihr Imperium regierte. Die Altstadt, der Wenzelsplatz und der Altstädter Ring mit ihren reich



Ansicht des Platzs an der *Národní tída*.

geschmückten Prachtbauten im Stil der Renaissance, Barock, Rokoko bis hin zum Neoklassizismus sowie die beeindruckenden Gebäude im Jugendstil vermitteln eine einzigartige Atmosphäre.

Hier finden wir in Prags bekanntester Geschäfts- und Einkaufsadresse ein Gebäudeareal mit einem großen öffentlich zugänglichen Innenhof, dessen Eingansportal mit »*Platz*« überschrieben ist. Der Besucher stößt auf seinem Weg durch den mit zahlreichen Cafés und Läden belebten Innenhof direkt auf den früheren Kohlenmarkt, heute *Uhelný trh*, an deren Fassade eine sehr schön gestaltete Büste mit Gedenktafel von Franz Liszt angebracht ist. Sie erinnert an die zahlreichen Auftritte Liszts im damaligen Platteissaal, der sich in diesem Gebäudekomplex befand. Die Büste wurde von der Bildhauerin Hana Wichterová anlässlich des 150. Geburtstages des auch in Böhmen gefeierten Virtuosen und Komponisten geschaffen. (Abb. siehe folgende Seite.)

Ansicht des *Platzs* am Kohlenmarkt, heute *Uhelný trh* (Liszt-Büste an der rechten Gebäudecke).



Liszt-Büste mit Gedenktafel.

Unweit der belebten **Národní tída**, die zur Moldau führt, vorbei am berühmten Künstlercafé Slavia und dem imposanten Nationaltheater, liegt die über eine Brücke direkt zugängliche Sophien-Insel. Auf dieser als Park gestalteten Insel befindet sich heute ein repräsentatives Veranstaltungsgebäude, in dem sich vor dem

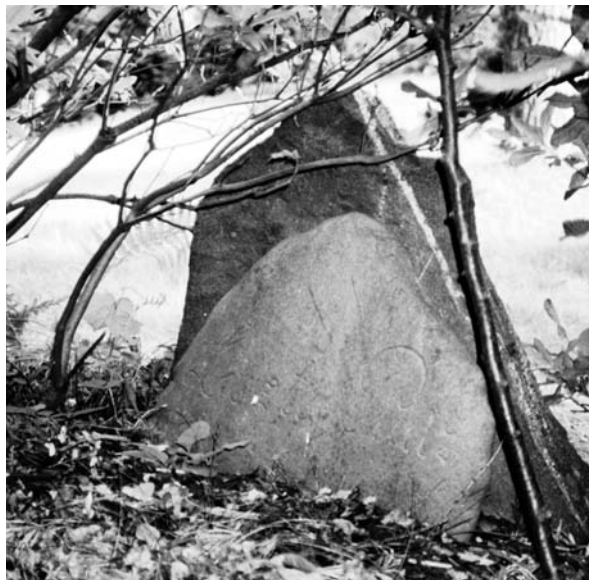
Umbau Ende des 19. Jahrhunderts der Sophiensaal befand, ein Ort an dem sich damals wie heute die Prager Bürger erholen und auch vielfältig vergnügen. 1858 dirigierte hier Franz Liszt vor einem begeisterten Publikum Werke aus seinen Sinfonischen Dichtungen, u. a. »Die Ideale«.

Blick auf die Sophien-Insel.



Hradec

Es ist schon etwas Spürsinn erforderlich, besucht man das tief im mährischen Teil Tschechiens gelegene Schloss Hradec, möchte man weiter in diesem schönen Land auf Liszts Spuren wandeln. Das Schloss thront in einer sehr reizvollen bewaldeten Hügellandschaft hoch über dem kleinen Städtchen Hradec südlich von Opava. Im 19. Jahrhundert war Schloss Hradec das Ziel vieler berühmter Künstler wie Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Hugo von Hoffmannsthal und Franz Liszt. Grund dieser zahlreichen Besuche war die äußerst an Kunst interessierte Fürstenfamilie Lichnowsky, die Besitzer von Schloss Hradec. Franz Liszt war mit Fürst Felix Lichnowsky (1814-1848) befreundet, der das Gedicht zu Liszts Komposition »Die Zelle von Nonnenwerth« schrieb. 1846 und 1848 war Liszt mehrere Wochen Gast auf dem Schloss und gab im benachbarten Opava Konzerte. 1848 verließ er gemeinsam mit der Fürstin Wittgenstein Schloss Hradec, um mit ihr in Weimar ein neues Leben zu beginnen. Bei einem Rundgang durch das Schloss, das heute ein sehr schönes und reichhaltig ausgestattetes Museum ist, erinnern zwei Pianoforte im Wappensaal und im Musiksalon an Franz Liszt. Auf diesen Instrumenten spielte Liszt zu privaten Anlässen und nutzte sie auch für seine kompositorische Arbeit. Ein weiteres Zimmer mit einer sehr schönen Büste und einem Flügel ist Ludwig van Beethoven gewidmet. Vollends zu einem Genuss wird ein Schlossrundgang, wenn man das Glück hat, von Frau Hana Kowalova



Liszt-Gedenkstein.

»fachkundig« geleitet zu werden und von ihr den konkreten Hinweis auf die Liszt-Höhe im weitläufigen Schlosspark erhält. Bei einem Spaziergang durch den schön angelegten Park begegnet man zunächst dem Denkmal Beethovens und stößt auf einer kleinen Anhöhe auf einen Gedenkstein mit der Inschrift »Liszt's Platz«. Heute ist diese Inschrift schwer zu entziffern, da der Stein im Laufe der Zeit doch etwas verwittert ist. Dennoch stellen wir uns vor, dass dieser malerische Ort für Liszt Anregung und Inspiration seiner Kompositionen auf Schloss Hradec war.

Schloss Hradec.



Ein vergessener Weggefährte Liszts. Zur Biografie des Geigers Edmund Singer

Von Daniel Jütte, Heidelberg

Im Oktober 1854, vor genau 150 Jahren, trat Edmund (Ödön) Singer die Stelle des Konzertmeisters in der Weimarer Hofkapelle an. Deren Leiter Franz Liszt war überaus erfreut, seinen ungarischen Landsmann auf diesem Posten zu wissen. Es galt, die Reihe der Konzertmeister in Weimar nach Ferdinand Laub und Joseph Joachim um einen nicht weniger bedeutenden Namen zu erweitern: Mit Singer, so Liszt, war »un des meilleurs violons d'Allemagne« verpflichtet worden. Liszt überschätzte den 24 Jahre alten Geiger keineswegs. Singer war zu diesem Zeitpunkt in der Tat ein »eminenter Virtuos« (Liszt), der auf Erfolge in ganz Europa zurückblicken konnte. In späteren Jahren sollte der Ruf eines exzellenten Violinpädagogen hinzukommen. Heute ist Edmund Singer fast völlig in Vergessenheit geraten. Einst wurde er mit Ferdinand David und Joseph Joachim in einem Atemzug genannt. Mit letzterem verbindet Singer weitaus mehr als nur die gemeinsame Virtuosität: Beide verbrachten ihre Kindheit im gleichen Haus und hatten denselben Hauslehrer. »Pepperl« und »Mundl« – so wurden die beiden gleichaltrigen Knaben Joseph und Edmund in Budapest gerufen. Von musikalischer Rivalität konnte keine Rede sein, hingegen blieb ein soziales Gefälle zwischen den beiden Wunderkindern unter einem Dach: »Er [Joachim] hatte mehrere Oheime, die steinreich waren und ihren genialen Neffen auf liberalste Weise unterstützten. [...] Ich hatte zwar auch zwei Oheime, die steinreich waren, aber, wie es scheint, hatten diese von meiner Begabung keine sonderlich hohe Meinung.«, bemerkte Singer rückblickend. Auch im Nachruhm hat Joachim, der Widmungsträger von Brahms' Violinkonzert, seinen Gefährten aus Kindheitstagen übertroffen. Dabei konnte Singer im Alter auf eine nicht weniger beeindruckende Liste von Begegnungen mit den großen musikalischen Zeitgenossen zurückblicken. Er hatte Chopin gehört, kannte Berlioz, war mit Liszt befreundet und wirkte auf Wagners Wunsch als Konzertmeister bei der Grundsteinlegung auf dem Grünen Hügel mit.

1830 wurde Edmund Singer als Sohn des Kassiers der jüdischen Gemeinde in der ungarischen Provinzstadt Totis geboren. Erst 1837 zog die Familie nach (Buda-)Pest. Über die musikalische Frühentwicklung Singers heißt es in einem 1877 erschienenen Lexikoneintrag: »Frühzeitig verrieth sich im Kindesalter das ungewöhnliche Musiktalent des Knaben, der, den Melodien der Zigeunerbanden lauschend, es versuchte, dieselben auf seiner Kindergeige nachzuahmen.« Sein erster Lehrer erklärte bereits nach wenigen Wochen dem Vater: »Herr Singer, der kleine Junge verdient einen besseren Lehrer als ich es bin.« Mit neun Jahren erhielt Singer Unterricht beim Orchesterdirektor der ungarischen Na-

tionalbühne. Im selben Jahr, 1839, trat der virtuose Knabe erstmals in einem Konzert auf. Bereits 3 Jahre später, im Alter von 12 Jahren, unternahm Singer gemeinsam mit seinem Lehrer eine Tournee durch Siebenbürgen, von der er als Ehrenmitglied des Hermannstädter Musikvereins und des Klausenburger Konservatoriums zurückkehrte. Beim renommierten Violinprofessor Joseph Böhm, zu dessen Schülern auch Joseph Joachim zählte, setzte er sein Studium fort. Als Singer die Etüden Paganinis »mit technischer Vollendung«, wie ein Zeitgenosse anmerkt, spielte, endeten die Wiener Lehrjahre. Die nächste Station war Paris (1844), wo seine Aufnahme am Konservatorium allerdings scheitert – aus finanziellen Gründen. Singer gelang es als inoffizieller Schüler, einige Kurse zu besuchen. Nebenher galt es allerdings für den 14jährigen, den Lebensunterhalt in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts zu verdienen: Singer musste während seines Pariser Jahrs sogar »für 5 Francs Tanzmusik spielen« und mitunter machte er seine »Kompositionsaufgaben im Bett, wo es wenigstens hübsch warm war.« Erst nach einigen Wochen gelang es ihm, in den bedeutenden Pariser Salons aufzutreten: »Hier sah ich auch zum ersten Mal die schöne Frau Pleyel [...] und hier lernte ich auch Chopin kennen.« Und er fährt fort: »Noch heute, nach vielen, vielen Jahren ist mir der gewaltige Eindruck unvergesslich, den das Spiel dieses gottbegnadeten Mannes [Chopin] auf mich machte.«

Nach seiner Rückkehr aus Paris wurde Singer eine Stelle als Solospieler und Orchesterdirektor am Pester Deutschen Theater angeboten. Eine Virtuosenlaufbahn kam zu diesem Zeitpunkt nicht in Frage, da Singer für den Lebensunterhalt seiner Familie in Pest vor Ort aufkommen musste. Außerdem war der junge Geiger im musikalischen Milieu der Donaumetropole verwurzelt. Die Begegnung mit Musikern wie Robert Volkmann und Ferenc Erkel war eine Abwechslung zu seinem Dienst im Orchestergraben. Nach Streitigkeiten mit der Orchesterdirektion warf der zweifellos unterforderte Singer nach knapp zwei Jahren das Handtuch. Im Revolutionsjahr 1848, das auch in Pest Kreise zog, verließ er seine Heimat. Eine spätere Komposition mit dem Titel »Adieu à la Patrie«, ein impromptu hongroise für Violine aus Singers Feder, spielt darauf an.

Doch die Konzertreisen durch Europa waren für den Neuling mühsam, und der Durchbruch gelang erst nach einigen Anläufen. Dafür gelang ihm ein Triumph. Die Rede ist vom denkwürdigen Konzert Singers im Leipziger Gewandhaus 1851, bei dem er so viel Applaus erhielt, so die Leipziger Illustrierte Zeitung, »wie er in den Annalen der Gewandhausconcerte selten ist«. Die zeitgenössische Musikwelt war sich einig in der Tatsache, daß dieser Abend ihn »mit einem Schlag zu einem der

ersten Geiger seiner Zeit« stempelte. »Edmund Singer zündete«, so beschreibt der bekannte Komponist Ignaz Moscheles seinen Eindruck dieses Konzertes. Seit diesem Erfolg fehlte es nicht Anerkennung. »Besuch von dem ungarischen Violinisten Singer (ein Schmaus) [...]«, notierte sein spätere Förderer Meyerbeer nach der ersten Begegnung 1852. In diese Zeit fällt wohl auch die erste Bekanntschaft mit Hans von Bülow. Im Laufe des Augusts 1853 kam es zu einer intensiven kammermusikalischen Zusammenarbeit zwischen dem Pianisten Hans von Bülow und dem Geiger Singer. Gemeinsam komponierten beide ein »Duo sur de motifs de Tannhäuser«, das sie Liszt widmeten. Der Widmungsträger setzte die Uraufführung des Werkes auf das Programm eines Weimarer Hofkonzertes und spielte den anspruchsvollen Klavierpart übrigens selbst – und ohne Schwierigkeiten vom Blatt. Die Hochachtung, die Singer für Liszt seit der ersten Begegnung 1851 hegte, war aber keineswegs nur musikalisch begründet. Rückblickend betont Singer vor allem: »Franz Liszt war der toleranteste Mensch von der Welt und zeigte namentlich im Gegensatz zu Wagner und Bülow (der allerdings später davon abkam) keine Spur von Antisemitismus.« In der Tat geben die Briefe Liszts einen Eindruck von der auf gegenseitigem Respekt gegründeten Freundschaft zwischen Hofkapellmeister und Konzertmeister. Vor allem dies erklärt, warum Singer bis 1861 in Weimar blieb. Denn zweifellos war Singers finanzielle Versorgung mit 400 Talern im überregionalen Vergleich eher durchschnittlich, allerdings konnte er durch die Ernennung zum Hofkonzertmeister 1856 ebenso wie durch die Gehaltsaufstockung auf 440 Taler im Jahre 1860 eine Verbesserung seiner Einkünfte erreichen. Singer, der in Weimar Constanze Martini, die Tochter des Großherzoglichen Hofrates Carl Martini, geheiratet hatte, schätzte seine Zugehörigkeit zu jener kunstsinnigen, in ganz Europa berühmten Atmosphäre, deren Zentrum Liszts Wohnhaus, die Altenburg, bildete: »Wenn ich auf meine Weimarer Zeit zurückblicke, welche Fülle von idealen Künstlergestalten ziehen an meinem geistigen Auge vorüber.«, resümierte er im hohen Alter. Singer selber stand verschiedentlich im Mittelpunkt der von Liszt ausgerichteten Musikveranstaltungen. Am 20. April 1855 war er Solist in Die Liebesfee, einem Charakterstück für Solovioline und Orchester, das von Joachim Raff komponiert und bei dieser Gelegenheit vom Komponisten selbst im Weimarer Hoftheater dirigiert wurde. Raff pflegte zeitweise eine enge Zusammenarbeit mit Singer, die in einem erhaltenen, unveröffentlichten Briefwechsel dokumentiert ist. Mitunter komponierte Singer selber. Ausweislich erhaltener Programmzettel

Edmund Singer.

spielte er bei seinen Konzerten oft eigene Kompositionen, die mit magyarisierenden Elementen und virtuosen Einlagen ganz dem Geschmack der Zeit entsprachen. Die auf Singer gemünzte Bezeichnung »Salonmusik« trifft freilich nur auf den Anspruch, nicht auf die technischen Anforderungen zu. Liszt, dessen Klavierstück »Au bord d'une source« Singer für drei Violinen setzte, nannte diese Bearbeitung eine »geniale Künstlergabe.« Vor allem aber bestach Singer als Interpret. Die renommierte Allgemeine Musikalische Zeitung lobte die Interpretation von Mendelssohns e-moll-Konzert des bereits 50jährigen Singers in diesem Sinne: »Singer darf ohne Uebertreibung den bedeutendsten Geigern der Gegenwart beigezählt werden. Mit einer ausserordentlichen und fein ausgebildeten Technik verbindet er eine unfehlbare Reinheit des Tons. Er gehört nicht zu jenen Geigern, die durch ihr Spiel sofort mitreissen und mit dem ersten Tone schon einen fascinirenden Eindruck auf den Hörer ausüben; Singer gehört vielmehr zu jenen seltenen Künstlern, deren Hauptbestreben dahin geht, uns den Geist des Kunstwerks objectiv zu vermitteln, und hierin liegt Singer's Hauptbedeutung [...]« Dass Singer heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist,



hängt wohl vor allem damit zusammen, dass er seine Virtuosenkarriere nicht in solch enger Weise mit dem Schaffen eines bedeutenden Komponisten verknüpfte wie manch anderer seiner Zeitgenossen: beispielhaft seien hier der Geiger Ferdinand David genannt, der an Felix Mendelssohn-Bartholdys Nachruhm teilhat, sowie der bereits erwähnte Joseph Joachim, der als enger Freund von Brahms und Widmungsträger des Violinkonzertes in die Musikgeschichte eingegangen ist. Zwar traten auch Singer und Brahms verschiedentlich gemeinsam auf, doch blieb es bei einer freundschaftlichen Bekanntschaft, von der eine Widmung Zeugnis ablegt: Im Autograph seines Kanons »Spruch: In dieser Welt des Trugs« (WoO posthum 27) für Singstimme und Bratsche findet sich der handschriftliche Vermerk »An Edmund Singer/ zu freundlichem Gedenken/ Johannes Brahms«. Das die Freundschaft zu Brahms nicht vertieft wurde, ist wohl nicht den beiden Protagonisten, sondern den Umständen zuzuschreiben: Brahms ging seit Mitte der 1850er Jahre auf Distanz zum Weimarer Kreis um Liszt, dessen musikalische Programmatik er nicht teilte. Wenn sich in Singers künstlerischer Karriere ein Vorbild ausmachen lässt, dürfte dies Franz Liszt gewesen sein. Neben der gemeinsam mit Hans von Bülow komponierten Tannhäuser-Variation widmete Singer seinem Mentor Liszt auch eine »Tarantella pour Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano«. Singer bewunderte den 20 Jahre älteren Landsmann nicht nur als virtuosen Pianisten und Dirigenten, sondern vor allem als Komponisten. Die Korrekturen an der Tarantella übernahm er ohne Einschränkungen vom »hochverehrten Meister« Liszt. Liszts Anerkennung zeigt sich wiederum an der Tatsache, dass er Singer die Solopartie in der Uraufführung der »Graner Messe« (1856) antrug. Dass eine heiterer abendlicher Streit zwischen Singer und Liszt 1860 fast in ein Duell gemündet hätte, trübte die Freundschaft nicht: Bereits am nächsten Morgen wurde gemeinsam eine »Friedenszigarre« (Singer) geraucht. Mit Liszts Rückzug vom Weimarer Hoftheater 1859 hatte die Residenzstadt auch für Singer an Attraktivität verloren. Seit Dezember 1860 verhandelte er offensichtlich geschickt mit dem Stuttgarter Hoftheaterintendanten Ferdinand von Gall, der ihm ein Jahresgehalt von 800 Talern in Aussicht stellte. Giacomo Meyerbeer hatte Singer in Stuttgart empfohlen. Mehrere Versuche des Weimarer Intendanten Franz Dingelstedt, den Hofkonzertmeister mit einer Gehaltserhöhung zum Bleiben zu bewegen, scheiterten verständlicherweise: Er konnte nur 500 Taler bieten.

Am 1. Mai 1861 trat Edmund Singer als Konzertmeister offiziell in die Dienste des Stuttgarter Hoftheaters ein. Er sollte fast 40 Jahre auf diesem Posten bleiben. Singer hatte sich jene »außergewöhnliche Stellung«, die er in

der Weimarer Orchesterhierarchie innegehabt hatte, auch in Stuttgart ausbedungen. Doch wurde er von der Mittelmäßigkeit des Stuttgarter Hoftheaters alsbald enttäuscht. In einem Brief an Franz Liszt aus dem Jahre 1869 schreibt er resigniert über die Stuttgarter Verhältnisse: »Es geht mir wie einem alten Krieger, wenn er von den gewonnenen Schlachten seiner Feldherren spricht.« Es erstaunt daher nicht, dass Singer seine Aktivitäten seit der Mitte des 1860er Jahre zunehmend auf die Kammermusik verlagerte: »Welche reiche Tätigkeit bot sich hier! Denn was war damals von bedeutenden Werken der Kammermusikliteratur für Stuttgart nicht neu?« Seit den 1870er Jahren war das Orchesterspiel für Singer allenfalls eine Pflichtübung, nicht selten eine lästige. Zudem fehlte Singer immer öfter unter Berufung auf seine Gesundheit. Die Arbeitsbedingungen der Orchestermusiker waren Singers Gesundheit zweifellos abträglich, wie ein Brief von ihm aus dem Jahre 1879 anschaulich beschreibt: »Ich habe mich bei der letzten Aufführung der »Hugenotten«, wo es wieder entsetzlich zog, dermaßen erkältet, dass ich gestern ganz elend war und auch noch heute keinen Dienst thun kann [...]« Seit den 1880er Jahren war das von ihm geführte »Singer-Quartett« eine Institution in der Musikkultur der württembergischen Residenzstadt. Der Stuttgarter Geiger Alexander Eisenmann resümierte rückblickend: »Was Singer [...] für das Konzertleben Stuttgarts getan hat, spielt in der Konzertgeschichte von Stuttgart eine der wichtigsten Rollen.« Zum künstlerischen Selbstverständnis gehörte für Singer bis zu seinem Tode im Jahre 1912 die Aufgabe, seine Erfahrung als Pädagoge weiterzugeben. Seit 1861 wirkte er an der Stuttgarter Musikschule, dem späteren Konservatorium. Singer fasste seine seit 1861 angewandte pädagogische Methode zwanzig Jahre später gemeinsam mit seinem Kollegen Max Seifriz in einem zweibändigen Werk »Große theoretisch-praktische Violinschule« zusammen. Diese Violinschule, die Zeitgenossen als »die vollkommenste ihrer Art« bezeichneten, erhielt Zuspruch von sämtlichen bedeutenden Violinpädagogen der damaligen Zeit und galt international als Standardwerk. Sie diente unter anderem am Konservatorium in St. Petersburg dem renommierten Leopold Auer als Grundlage für seinen Unterricht, aus dem bekanntlich Geiger wie Nathan Milstein und Jascha Heifetz hervorgegangen sind.

Der vorliegende Artikel basiert teilweise auf einem ausführlichen Aufsatz über Edmund Singer, der 2005 in einem Sammelband erscheint. Daniel Jütte: geb. 1984, gegenwärtig Studium der Geschichte und Musikwissenschaft in Zürich. Veröffentlichungen u.a. zu »Richard Wagner und Stuttgart«. Regelmäßige Mitarbeit für die Stuttgarter Zeitung sowie für weitere überregionale Zeitungen.

Wenn Malerei Musik trifft ...

Ein Abend mit Carl Blechen und Franz Liszt auf Schloss Branitz

Von Ruth-Maria Möller, Berlin

Das Aufeinandertreffen von Malerei und Musik ist insbesondere in unserer heutigen audiovisuellen Zeit nicht unbedingt verwunderlich. Wenn aber zwei ausgesprochene Protagonisten des 19. Jahrhunderts in ihrer jeweiligen Kunstgattung durch dieselbe Begegnung mit Architektur, Landschaft und Natur inspiriert werden, so ist dies doch äußerst bemerkenswert. Wenn diese Begegnung noch dazu in einem entsprechenden Rahmen wie auf Schloss Branitz stattfindet, das in einer herrlichen Parkanlage eingebettet ist, die der Fürst Hermann Pückler-Muskau ab 1847 anlegen ließ, war das sogar eine Fahrt von Berlin nach Cottbus wert.

Ende Mai veranstaltete die Carl Blechen Gesellschaft unter Leitung der ersten Vorsitzenden Beate Schneider im Ambiente des sehr schön restaurierten Branitzer Schlosses einen Salonabend über das Thema »Die Villa d' Este als Ort künstlerischer Inspiration für den Maler Carl Blechen und dem Komponisten Franz Liszt«.

Den Lisztfreunden dürfte bekannt sein, dass der Komponist während seiner Aufenthalte ab 1861 in Rom mehrfach zu Gast in der Villa d' Este war, dem beeindruckenden Renaissancebau mit seiner phantasievollen Parkanlage in Tivoli. Deren einzigartige Gestaltung mit ihren Springbrunnen, Wasserspielen und uraltem Baumbestand regten Liszt zu seinen Kompositionen an. So entstanden die Wasserspiele und Zypressen der Villa d' Este aus der *Année de Pélerenage – Italie*. (Siehe hierzu auch »Gedenkstätten III.« in den Liszt-Nachrichten N° 3.)

Beate Schneider berichtete in ihrem Vortrag, dass rund 50 Jahre vor Franz Liszt der Maler Carl Blechen am gleichen Ort weilte und ebenfalls vom Schauspiel der gewaltigen Zypressen, der Teiche und Grotten, der unzähligen Brunnen mit ihren verschiedenartigen Wasserspielen verzaubert wurde. Carl Blechen, geboren 1798 in Cottbus, gestorben 1840 in Berlin, gehört zu den bedeutendsten deutschen Malern der Romantik. Angeregt wurde Blechen von so berühmten Vertretern dieses Genres wie Caspar David Friedrich und Johan Christian Dahl. Blechen geht es bei seinen Bildern weniger um eine rekonstruierte Realität, sondern vielmehr um die Thematisierung einer romantischen Vorstellungswelt. Dies wird auch bei seinen beiden Gemälden »Park der Villa d' Este« und »Parkterrasse in Villa d' Este« deutlich, die nach einigen Skizzen während Blechens Italienaufenthaltes 1828/29 in Tivoli entstanden sind. Die Gemälde befinden sich heute im Besitz der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz bzw. gehören zur Kunstsammlung der Stiftung Akademie der Künste in Berlin.

Beate Schneider präsentierte in ihrem Vortrag sowohl die Bilder als auch die Skizzen Blechens und spannte den Bogen zu Liszt durch die musikalische Untermauerung seiner Kompositionen über die Wasserspiele und Zypressen der Villa d' Este. Den ursprünglich vorgesehenen Auftritt eines Pianisten konnte die Carl Blechen Gesellschaft leider nicht realisieren. Dieser Salonabend auf Schloss Branitz hat dennoch in gelungener Weise die Kongruenz zwischen Malerei und Musik an einem ganz konkreten Punkt – der Villa d' Este – deutlich gemacht und die beiden Künstler Blechen und insbesondere Liszt den zahlreichen Gästen sicherlich näher gebracht. Im Geiste würde sich Liszt über diese Soirée auf Schloss Branitz sehr freuen, kannte er doch den »grünen Fürsten« Pückler-Muskau persönlich, zu dem ihm eine langjährige Freundschaft nachgesagt wird. Eine Anekdote berichtet über eine Wiener Begegnung im Jahre 1840, bei der Liszt gebeten wurde, der 16-jährigen afrikanischen Begleiterin Pücklers, die dieser während einer Afrikareise tatsächlich auf dem Sklavenmarkt erworben hatte, seinen Erlkönig vorzuspielen. Liszt lehnte dies brüsk ab: »Wohin denken Sie lieber Fürst, der Erlkönig!!!« – und rezitierte Goethe: »Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt, und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt?«



Liszt-Reise-Notiz

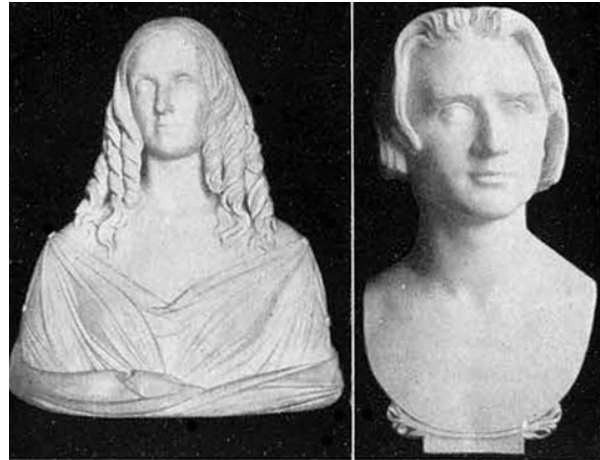
Von Ilona Haak-Macht, Weimar

Liebe Liszt-Freunde,

einige Urlaubstage verbrachte ich dieses Jahr Ende August/Anfang September in Konstanz und Umgebung. Aus diesem Anlass bekam ich von meiner lieben Frau Dr. K(ovalevski), Kunsthistorikerin und Expertin für die Künstlerinnen der Goethe-Zeit, eine Liste von Sehenswürdigkeiten, die sie von ihrem Aufenthalt anlässlich der Ausstellung »Zwischen Ideal und Wirklichkeit« im Rosgartenmuseum in Konstanz in guter Erinnerung hatte. Unter den zahlreichen Tipps verzeichnete sie einige Ausflugsziele, z. B. nach den Inseln Mainau und Reichenau, zum Schloss Meersburg und: »nach Arenenberg – mit dem Zug – nicht weit, kl. Schloß + Asyl der Fürstin Hortense, vollst. eingerichtet, viele Gemälde etc. herrl. Lage über Bodensee!«. Im Vorfeld hatte ich mir bereits vorgenommen, ein Kinderbildnis der Konstanzer Malerin Marie Ellenrieder (1791-1863), das sich auf dem Schloss befindet, anzusehen. Diese Tatsache und das Interesse an einem »Napoleonmuseum«, wie dieses Schloss auch genannt wird, ließen mir diesen Ort besonders sehenswert erscheinen. Mit dem handgeschriebenen »Vademecum« in der Tasche absolvierte ich also eine reizende Sehenswürdigkeit nach der anderen.

Auf der Insel Mainau – dem Barockjuwel im Bodensee – sammelte ich die ersten und, wie ich meinte, schönsten Eindrücke von der durch Menschenhand und -geist mitgeformten Pracht der Natur. Die Insel kam 1827 in den Besitz des Fürsten Nikolaus Esterhazy-Galantha, der Schloss und Kirche gekauft hatte und mit der Umgestaltung und Restaurierung der Schlossanlagen begann. Sein unehelicher Sohn erbe die Insel und veräußerte sie bereits 1837.

Trotzdem gab mir diese Geschichte einen Hauch von Verbundenheit mit dem Ort, da ich als Ungarin durch den berühmten Namen aus dem ungarischen Adel in



Nach den Marmorbüsten von Marie d'Agoult und Franz Liszt von dem Bildhauer Bartolini (Photoreproduktion).

meinen – man kann sagen – »patriotischen« Gefühlen angenehm berührt wurde. Die Esterhazy-Familie (Fürst Nikolaus, 1765-1833) gab in Raiding (ung. Doborján, der Geburtsort von Liszt, damals im Esterhazy-schen Besitz) die erste wichtige Unterstützung der Liszt-Familie zur Ausbildung des begabten Sohnes. Während der Besichtigung von Schloss und Kirche begegnete mir die neueste Geschichte in der unsichtbaren, aber oft zitierten Person des Grafen Lennart, dessen französische Wurzeln mit dem Napoleon-Marschall Jean Baptiste Jules Bernadotte (später Karl XIV. Johann, König von Schweden und Norwegen) und über diesen mit der französischen Revolution zusammenhängen.

Am 2. September war es dann soweit: Ich stieg in den Zug »Thurgau« auf dem Konstanzer (CH) Bahnhof und fuhr via Kreuzlingen nach Mannenbach-Salenstein. Mannenbach, ein kleiner, idyllischer Ort, liegt direkt am Untersee. Von den steil ansteigenden Weinbergen hat man eine lohnende Aussicht auf die Insel Reichenau und den Untersee. Die Landschaft hier steht

unter Naturschutz und man kann viele seltenen Pflanzen und Vogelarten entdecken.

Es war ein herrlich warmer Spätsommertag mit viel Sonnenschein. Vom Bahnhof aus sah man in der Ferne die Silhouetten zweier Schlossanlagen. Ein Herr, der ebenfalls in meinem Zug gesessen hatte, schlug die gleiche Richtung ein und so gingen wir den Weg ein Stück zusammen. Wir kamen ins Gespräch. Er kannte diese Gegend von früher. Diesmal wollte er sich auf einen baldigen Besuch mit seinem En-



Seeblick von der Terrasse mit Satyrfiguren.

kelkind vorbereiten, dem er diesen ehemals französischen Besitz mit all seinen Sehenswürdigkeiten zur Ergänzung des aktuellen, schulischen Geschichtsunterrichtes unbedingt zeigen wollte. Meine Erwartungen, die mich zwar durch vorheriges Studium auf viel Neues vorbereitet haben, wurden mit jedem Schritt durch den gepflegten, südländisch wirkenden Garten und in dem stilvollen Interieur des Entrée übertroffen. In der Gartenanlage standen – zum Erstaunen – spektakuläre Papp-Figuren, ein karikiertes Bacchanal darstellend: Nymphen und Satyrn mit Rosengirlanden und in Ballettkleidern tanzend. Am Rande der üppigen, grünen Wiesen, im Schatten von Pinien, standen griechisch-römische Bacchanten als Gips-Abgüsse oder in Stein gemeißelt, so dass es mir vorkam, als ob die antike Welt mit ihren Genüssen auferstehen wollte. Ich stand, dachte ich mir frohlockend, inmitten einer theatralischen Szene. Die unvermutet galant präsentierte Terrasse mit einem herrlichen Ausblick auf den Untersee und auf das klassizistische Gebäude verstärkte die Intention der Sonderausstellung zur Napoleonzeit (Krönungen & Spektakel in napoleonischer Zeit) im Museum: »Was für ein Theater!«. Das heutige Schloss Arenenberg, liest man, beherbergt das Napoleonmuseum und ist »eines der sehenswertesten Schmuckstücke in der Region. Seine exklusive Inneneinrichtung und die herrlichen Parkanlagen begeistern jeden Besucher. Deshalb nennt man es auch ›das schönste Schloss am Bodensee«.

Im Museum öffnete sich die Tür zu den Salons der Königin Hortense, die mit Einrichtungen des Empire und Historismus (in der Zeit Napoleons I. und III.), mit herrlichen Gemälden, Büsten und Möbeln ausgestattet sind.

Hier lebte Hortense, Königin von Holland, ›die letzte First Lady‹ des napoleonischen Kaiserreiches, die Mutter des späteren Napoleon III., in Verbannung. Ihr gesellschaftliches Leben ermöglichte hier eine »Hofhaltung« mit viel Musik, Theater und anderen geistigen Beschäftigungen. Die Königin zeigte einen starken Hang zu allen musischen Künsten.



Napoleon III. hatte seiner Mutter durch den Künstler Lorenzo Bartolini mit folgender Widmung ein Denkmal gesetzt: »A LA REINE / HORTENSE / SON FILS / NAPOLEON III.«

Hortense (geb. de Beauharnais), die Stieftochter Napoleons, unglücklich verheiratet mit dem Bruder des Kaisers, Louis König von Holland, kaufte 1817 das Haus. Nach dem Fall des Kaisers 1814 wurde sie des Landes verwiesen und fand in Konstanz Asyl. Bei einem Spaziergang entdeckte sie den verwahten Herrensitz. Nach dem Umbau des Schlosses verbrachte sie regelmäßig den Sommer am Untersee, zusammen mit ihrem jüngsten Sohn Charles Louis N., dem späteren Kaiser Napoleon III.

Napoleon III. besuchte auch später oft das Schloss Arenenberg mit seiner Frau, der Kaiserin Eugénie, die nach dem Tode ihres Mannes (1873) Arenenberg schließlich 1906 dem Kanton Thurgau schenkte. Auf dem Schloss sind stilvoll und prächtig eingerichtete Salons mit wunderbaren Möbeln: die Porzellane und Bilder, der Teesalon, das Musik- und Arbeitszimmer, die Bibliothek und das Esszimmer im Empire, verbunden mit leichter Eleganz in bester französischer Manier, sind wahrlich beeindruckend.

Mein Rundgang wurde durch Klaviermusik im Hintergrund angenehm begleitet, bis ich bewusst die Klänge

Blick auf das Schloss Arenenberg.

von Franz Liszt wahrgenommen habe. Da »hakte« schon ein Fragezeichen in mein Gedächtnis ein. Bei der Betrachtung der Repräsentationsbilder von Napoleon III. und Eugénie erinnerte ich mich an die Beziehung Liszts zu dem Kaiserpaar (hier erwähne ich nur den interessanten Brief von Liszt an die Fürstin Sayn-Wittgenstein vom 10. Januar 1873, in dem Liszt dem kurz zuvor verstorbenen Kaiser durch eine vielschichtige Würdigung ein persönliches Denkmal gesetzt hat), staunte aber nicht wenig, als ich erfuhr, was Liszt tatsächlich mit diesem Schloss verbunden hatte. Die Pariser Salonwelt und ihre Persönlichkeiten wurden in den karikaturartigen Zeichnungen der Königin Hortense, die als Faksimile für die Besucher auslagen, amüsant erfasst und in Erinnerung gerufen. Diese Welt war teilweise die Welt des »petit Litz«, wo er als Kind und junges Genie mit seinem Klavierspiel großes Aufsehen erregte. Und welche Überraschung! Nach dem Rundgang bekam ich auf meine Fragen hinsichtlich der Musikeinspielungen die Antwort: Franz Liszt hatte unmittelbare Beziehung zu diesem Ort. Er war im Juni 1835 für einige Tage zu Besuch bei der Königin Hortense auf dem Schloss Arenenberg. Vermutlich war er in der herrlichen Bibliothek, im Musikzimmer, vielleicht auch in den privaten Gemächern, die für die Nachwelt als museale Orte ebenfalls zu besichtigen sind. In seiner Begleitung war die Gräfin Marie d'Agoult, die zuvor aus Paris in die Schweiz geflüchtet war, um dem Pianisten in leidenschaftlicher Liebe Gefolgschaft zu leisten. In diesen herrlich eingerichteten Räumen war also Liszt zu Gast, spielte gewiss unter dem Erstauen der hiesigen Gesellschaft am Klavier vor.

Dieser Besuch findet in der sonst sehr umfangreichen Dokumentation »Franz Liszt – Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten« von Ernst Burger (erschienen 1986) keine Erwähnung.



Desto heftiger traf mich die Erkenntnis über Liszts Reise zum Bodensee, mit den überlieferten Besuchen in Konstanz und auf der Insel Mainau. In der neuen Publikation der Briefe Marie d'Agoults (*Correspondance générale*, Tome I.:1821-1836, hrsg. von Ch. F. Dupêchez) konnte ich dazu einige Notizen nachlesen: Liszt und die Gräfin waren am 16. Juni in Konstanz und auf der Insel Mainau, am 17. Juni 1835 auf dem Schloss Arenenberg.

Der Abschied von diesem Schloss fiel mir schwer. In der gegenüberliegenden Kapelle traf ich noch auf das Denkmal von Hortense: Ein Monument des italienischen Bildhauers Lorenzo Bartolini (1777-1850) aus Florenz. »Das trifft sich auch gut«, dachte ich erfreut beim Fotografieren des Grabmales. Der gleiche Bildhauer hatte eines der wunderschönsten Antlitze des Komponisten Franz Liszt in Carrara-Marmor gehauen! Die Büste steht in Weimar, im Dienerzimmer des Lisztmuseums. Liszt und Marie d'Agoult wurden in Florenz 1838/39 von ihm tatsächlich porträtiert. Liszts freundschaftliche Verbundenheit zu Bartolini ging so weit, dass er den Bildhauer aus Florenz für die Anfertigung des Beethoven-Denkmal in Bonn – im Rahmen seiner großzügigen Spende durch Benefizkonzerte – als von ihm bevorzugten Künstler vorgeschlagen hatte. Das Denkmal wurde allerdings von Ernst Julius Hänel (1811-1891) ausgeführt und im Jahre 1845 errichtet.

Schloss Arenenberg strahlt viel Schönes aus, es ist ein Ort der Künste; mit seinen Erinnerungen an die Königin Hortense und ihre Familie ein bleibendes Denkmal für uns. Und es ist gleichzeitig ein Gedenkort für Franz Liszt. Diese Entdeckungsreise könnte – wie ich denke – allen Liszt-Freunden ein ähnlich großes Erlebnis werden, wie es mir bei meinem Besuch in Arenenberg am 2. September zuteil wurde. Seit September dieses Jahres erklingt an den Arenenberger Liszt-Abenden übrigens auch die Musik des großen Komponisten in Schloss-

konzerten: Liszt und die Musik seiner Zeit werden an diesen Abenden in den Salons des Schlosses lebendig. Weitere Informationen dazu sind im Internet (napoleonmuseum@kttg.ch und <http://www.napoleonmuseum.ch>) einsehbar. Diese neue Veranstaltungsreihe zu den Werken von Liszt und anderen Komponisten kann uns ein zusätzlicher Reiz sein, diese Gegend zu besuchen.

In diesem Sinne gute Pilgerschaft und schöne Grüße!

Eure
Ilona H. Macht

Abschiedspanorama von Schloss, Weinberg und Seeufer.

Aufführungstermine

Weimarer Altenburg-Soireen Saison 2004/2005

16. Januar 2005, 17.00 Uhr

Soirée roumaine

Franz Schubert: Sonatina a-moll D385

Arnold Schönberg: Fantasia

Elliott Carter: Riconoscenza per Goffredo Petrassi

Georges Enescu: Sonate Nr. 3,
»dans le caractère populaire roumain«

Barbara Doll (Bern), Violine

Cristina Marton (Berlin), Klavier

27. Februar 2005, 17.00 Uhr

Spanische Soirée

Padre Antonio Soler: Sonaten

Enrique Granados: Szenen aus „Goyescas“
Escenas románticas

Manuel de Falla: Fantasía Baetica

Heidi Sophia Hase (Salamanca), Klavier

20. März 2005, 17.00 Uhr

Soirée (gemeinsam mit der Franz-Liszt-Gesellschaft)

Gesprächskonzert mit Werken Franz Liszts zum
Thema »Bearbeitung oder Original?«

Wolfgang Glemser (Cottbus), Klavier

17. April 2005, 17.00 Uhr

Violoncello-Soirée

Claude Debussy: Sonate

Ludwig van Beethoven: Sonate A-Dur op. 69

Nikolai Kapustin: Sonate Nr.1 op. 63

Robert Schumann: Stücke im Volkston

Beate Altenburg (London), Violoncello

Tanja Gabrielian (London), Klavier

22. Mai 2005, 17.00 Uhr

Kammermusik-Soirée

Bohuslav Martinù: Sonate

Moritz Moszowski: Suite op. 71

Pablo de Sarasate: Navarra op. 33, u. a.

Alexia Eichhorn (Hof), Violine

Friedemann Eichhorn (Weimar), Violine

Jose Gallardo (Mainz), Klavier

19. Juni 2005, 17.00 Uhr

Klavier-Soirée

Werke von Beethoven, Schubert und Bartók

Péter Nagy (Budapest), Klavier

Franz-Liszt-Musikfest Ballenstedt 2005

3. Juni 2005, 19.30 Uhr

Eröffnungskonzert

Ludwig van Beethoven: Egmont-Ouvertüre

Franz Liszt: Tasso, lamento e trionfo

Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 1 c-moll

Orchester des Nordharzer Städtebundtheaters

Leitung: Johannes Rieger

4. Juni 2005, 17.00 Uhr

Festkonzert

Franz Liszt: Sechs Lieder für Mezzosopran und Kammerorchester in der Bearbeitung von Reinhard Seehafer

Kasuko Narita: Aria für Klarinette u. Streichorchester

Franz Schubert: Sinfonie Nr. 5 B-Dur

Kammerorchester der EUROPA PHILHARMONIE

Undine Dreißig, Mezzosopran

Michael Lethiec, Klarinette

Leitung: Reinhard Seehafer

4. Juni 2005, 21.30 Uhr

Abschlusskonzert

Leonard Bernstein: Ouvertüre zu »Candide«

Jan Koetsier: Konzert für Blechbläserquintett und
Orchester op. 133

Modest Mussorgski: Bilder einer Ausstellung

Großes Hochschulorchester der Musikhochschule »Franz Liszt« Weimar

Leitung: Nicolás Pasquet

Planungsstand: Oktober 2004 (Änderungen vorbehalten).

Hörfunk

20. Februar 2005, 18.20 - 19.00 Uhr

WDR 3

Ariadne – Ein Leitfaden durch die Musik

»150. Jahrestag der Uraufführung des 1. Klavierkonzerts von Franz Liszt«, von Walter Liedtke

Hans Winking, Redaktion

Adolf Glassbrenner: »Franz Liszt in Berlin. Eine Komödie in drei Acten.« (1847)

Wiedergefunden und mitgeteilt von Ruth-Maria Möller, Berlin. Mit einigen Anmerkungen von Michael Straeter, Köln

Der am 27. März 1810 als Sohn eines Schneidermeisters in Berlin geborene Georg Adolph Glasbrenner (eigentlich Glasbrenner) beschloss als 20jähriger, Journalist und freier Schriftsteller zu werden, nachdem sich schon der jugendliche 16jährige vorgenommen hatte, »ganz kleine, an sich unbedeutende Geschichten aus dem bürgerlichen Leben zu schreiben. Ihr Interesse sollte die Mannigfaltigkeit, ihr Werth in Betrachtung der feinsten Nuancen des menschlichen Charakters liegen«, wie er seinem Tagebuch anvertraute. Zunächst aber begann er seine Karriere als Rätselautor und literarischer Improvisator.

1832 wurde er Herausgeber des ein Jahr später wegen politischer Anspielungen verbotenen »Berliner Don Quichotte«. Der auch unter dem Pseudonym »A. Brennglas« schreibende Glasbrenner wurde 1833 mit einem 5jährigen Berufsverbot belegt. Fortan arbeitete er stets unter der Beobachtung von Geheimdienst und Polizei, der er sich durch immer wieder wechselnde Tätigkeiten und schließlich durch Auswanderung nach Neustrelitz und später nach Hamburg zu entziehen suchte.

Immer wieder geriet Glasbrenner, »welcher jedenfalls zu den Literaten destructiver Tendenz gehört« (wie uns eine Polizeiakte mitteilt) in Konflikt mit der Obrigkeit. Seine politisch-satirischen Groschenhefte – zu denen auch die 32 zwischen 1835 und 1850 erschienenen Hefte »Berlin, wie es ist und – trinkt« zu zählen sind – werden sein erster großer Erfolg und bieten ihm einen gewissen Schutz vor der Verfolgung. Inmitten von Restauration und Revolution finden diese im Berliner bürgerlichen Milieu und Dialekt angesiedelten Satiren viele Abnehmer und – Nachahmer. 1850 wurde Glasbrenner aus politischen Gründen aus Berlin ausgewiesen und wanderte nach Hamburg aus. Er und seine Frau – eine berühmte Schauspielerin – konnten erst 1858 nach Berlin zurückkehren. Nach verschiedenen, vor allem humoristischen Arbeiten als freier Schriftsteller, Journalist und Herausgeber wurde er in den 1860er-Jahren zunächst Redakteur und schließlich 1868 auch Verleger der »Berliner Montagszeitung«. Glasbrenner starb – inzwischen ein berühmter Mann – in seiner Heimatstadt Berlin im Jahr 1876. Obwohl nicht mit fortdauerndem Nachruhm bedacht, dürfte sein umfangreiches Werk doch vor allem die deutsche satirische Literatur bis hin zu Kurt Tucholsky beeinflusst haben.

Folgender Auszug aus dem 1847 erschienenen XIV. Heft »Franz Liszt in Berlin« mag als kleines Beispiel für die satirischen Beobachtungen Glasbrenners aus dem Berliner »bürgerlichen Leben« dienen. In ihm treten neben den unten zitierten »Eckenstehern« (den klei-

nen Leuten, denen Glasbrenner seine politisch-literarischen Kommentare in den Mund legt) auch die höheren Stände, ja schließlich Liszt selbst auf. Liszt ist hier einmal nicht der Karikierte; er wird bei Glasbrenner zum aristokratischen, ruhig-höflichen, ja einzig normalen Menschen, der seinerseits von einer völlig verrückt gewordenen Gesellschaft umgeben ist, die er ganz verhext zu haben scheint.

Zweiter Akt.

Eine ärmliche Stube.

Schuhmacher Steifling. (steht vor seinem Arbeitstisch, Leder schneidend, zu seiner Frau). Soll mir der Deibel holen, Karline, wenn Du jetzt nu nich bald mit Deine Liszt-Jeschichten ufhörst, so verjeß ick mir. Ick wer' dir beliszten! Plagt mir ooch der Deibel, det ick den wohltät'gen Mann neulich, wie ick ihn Maaß nahm, um zwee Billets bitte zu sein Concert, un er se mir mit Lachen jibt. Seitdem ist det Weib wie doll! Is det nich 'ne Schande un 'ne Sünde, det de Kinder unjeweaschen rumloofen, Allens entzweeschmeißen, un de Rieke draußen wer weeiß wie viel Holz in de Küche verbrennt, un Du daweiße uf det alte Klavier rumromorst, als ob Dir de Tarantel jestochen hätte! Wat?

Madame Steifling. (vor dem Klavier). Wenn ick man erst die eene Passage raushätte!

Steifling. Die Passage in 't Dollhaus, die wirste bald raushaben!

Madame Steifling. Was der jettliche Mann vor Hände haben muss, det is mir unbejreiflich! Der kann mit seine Hände Allens machen, wat en andrer Mensch jar nich rauskriegt.

Steifling. Ick wünschte, er hätte Dir, statt dir wat vorzuspielen, en paar Maulschellen mit seine kunstfertige Hände jegeben, det Du de Engel im Himmel »Heil dir im Siegerkranz« hätt'st pfeifen hören.

Madame Steifling. Na nu, werde nich ordinär, hörste? Nun biste ruhig un störst mir nich länger in meine Kunst, oder ich setze meinen Kopp uf, un denn weeißte, wat de Glocke jeschlagen hat! Ich muss mir hier man noch uf den ewijen rauschenden Triller mit de linke Hand üben, denn wer' ick de Kinder waschen.

Steifling. Na Du! Ick sage dir, wenn ick dir den ewijen rauschenden Triller mit de rechte Hand vorspiele, denn springen dir mehrerer Saiten, darauf kannste Dir verlassen.

Madame Steifling. Apropos: Ick habe mir eene jesprungene Darmsaite von Liszten verschafft, die mußte mir in en Armband machen lassen, hörste? Det tragen jetz alle Damen, die von de Kunst bejeistert sind.

Steifling. Ne hör' mal, nanu wird et mir doch zu arg! Wenn den Liszten Saiten jesprungen sind, denn wer' ick als Ehemann andere ufziehn!

Madame Steifling. (*für sich, auf das Klavier blickend*). Was der Mann vor'n herrlichen Anschlag hat!

Steifling. (*die Hand ausstreckend*). Na Du: meiner is ooch nich übel.

Madame Steifling. Erinnerst Du Dir woll, Willem, wie er die beeden ufjebenen Thema's: des Meer mädchen von Oberangs un den alten Dessauer zusammenbrachte un mengelirte? Ne un wie unsterblich er da in de Fugen kam und phantasirte! Ne, hör' mal, Willem, ich muß diesen großen Mann, ich muss Liszten haben.....

Steifling. Ick wer' Dir die Listen von Deine Dummheiten überreichen.

Madame Steifling. Un wenn De mir weiter nischtschenken willst, so koopste mir ihn, wo er so rund ist, von Jips, vor zwee Siberjroschen, hörste? denn häng ick 'n hier übers Klavier uf.

Steifling. Na jut, det will ick thun, damit ick endlich 'mal Ruhe im Hause habe. Des sind jetz Weiber, deß sich Jott erbarme! Lauter Liszt bringen se in de Wirtschaft, statt Ordnung un Frömmigkeit! Des kommt noch so weit, deß se sich Schüsseln koofen, wo nich mehr, wie früher, jeschrieben steht: »Wer nur den lieben Jott lässt walten«, sondern: »So leben wir, so leben wir alle Dage,« um sich an den Liszt'schen Dessauer Marsch zu erinnern. Na wenn det so fort jeht, denn könnte det recht jut passen! Denn des kann man blos lesen, wenn die Schüsseln leer sind, un des is sehr möglich, deß wir bald alle Dage so leben werden.



Im Concertsaale!

Illustration zu Berlin wie es ist und – trinkt. Von Ad. Brennglas [d.i. Adolf Glasbrenner]. Vierzehntes Heft: »Franz Liszt in Berlin.« Eine Komödie in drei Acten. Zweite Auflage Leipzig 1847. Nachdruck der Ausgabe Jackowitz: Leipzig 1847 Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik Leipzig für die Büchergilde Gutenberg Frankfurt/Main 1987, Band 1.

Die Weimarer Liszt-Tage 2004

Von Axel Schröter, Weimar

Konzerte haben gegenüber Vorträgen noch immer den Vorzug, ein größeres Publikum anzusprechen. Und in Anbetracht der Tatsache, dass zudem in Weimar Ende September gerade der internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung zu Ende gegangen war, zu dem 700 Wissenschaftler aus aller Welt anreisten, schien es von der Liszt-Gesellschaft Weimar doppelt klug gedacht, im Oktober nicht mit einem weiteren Symposium aufzuwarten, sondern die Lisztstage 2004 ganz in die Hände der ausübenden Künstler zu legen.

Wie sehr diese Idee zu einer breitenwirksamen Veranstaltung des Schaffens Liszts führte, zeigten vor allem die drei Hauptkonzerte, die Orgelabende von Ludger Lohmann (Herderkirche, Weimar) und Michael Schönheit (Dom, Merseburg) sowie die Klaviermatinee Ingolf Wunders am auratischen Ort, im Roten Salon der Altenburg.

Die beiden erstgenannten Konzerte stellten jeweils auf ganz unterschiedliche Weise Liszts Orgelschaffen in den Mittelpunkt. Am 22. Oktober, Liszts Geburtstag, spielte Ludger Lohmann in der Weimarer Stadtkirche die drei Hauptkompositionen für die Königin der Instrumente, »Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H«, die »Variationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate ›Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen‹ und des Crucifixus der H-Moll-Messe von J.S. Bach« sowie »Fantasie und Fuge über den Choral ›Ad nos, ad salutarem undam‹« aus Meyerbeers »Le Prophète«. Dabei gelang es dem Stuttgarter Orgelprofessor, der gleichzeitig auch einen Meisterkurs in Weimar abhielt, insbesondere die poetischen Register der Orgel voll zur Geltung zu bringen, und er ließ damit Liszt in einem weniger bombastischen, aber kaum minder reizvollen Klanggewand erscheinen. Es steht außer Frage, dass auf diese Weise insbesondere die Variationen über »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« an Aussagekraft und Subtilität gewannen.



Ingolf Wunder bei der Sonntagsmatinee in der Altenburg.

Eher so, wie man Liszts Orgelwerke von der Tonträgerindustrie her kennt, wirkte dagegen der Orgelabend, den Gewandhausorganist Michael Schönheit im Merseburger Dom gab, dessen Ladegast-Orgel mittlerweile vollständig restauriert wurde und die nun den Klang wiedererlangte, von dem Liszt ausgehen konnte, als er 1855/56 zur Einweihung dieses Instruments sein »Präludium und Fuge über BACH« komponierte.

Anders als Lohmann wählte Schönheit für seinen Orgelabend neben Werken wie Mendelssohns »Vater unser«-Sonate, dessen Variationssatz man nur selten so strukturbetont mit Strenge, Klarheit und Transparenz hören wird, vor allem minder bekannte Orgelwerke bzw. -bearbeitungen Liszts, die sprechende Dokumente seiner engagierten Bach-Rezeption sind: das Andante aus der Kantate BWV 38 (»Aus tiefer Not«), das Adagio aus der Violinsonate BWV 1017, »Einleitung und Fuge aus der Kantate ›Ich hatte viel Bekümmernis‹« (BWV 21) sowie die Frühfassung der Variationen über »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« mit den von Liszt autorisierten Registrierungen [von seinem Schüler und Uraufführungsinterpreten Alexander Winterberger (1834-1914)]. Man mochte dabei staunen, wie sehr Liszt die Facetten der Orgel, für die er nicht weniger als 51 Werke schrieb bzw. bearbeitete, kannte und zu nutzen wusste. Mit dem letztgenannten Werk bescherte Schönheit überdies sogar dem Kenner eine Überraschung, denn gemeinhin ist das Stück nur als »Preludio nach J. S. Bach« für Klavier solo (R 23 [LW A 198]) bekannt.

Ein Rundgang durch die Orgel, umrahmt von kenntnisreichen Worten des Organisten, rundete den Abend in Merseburg ab.

Im Rahmen der Sonntagsmatinee in der Altenburg konnten die zahlreichen Zuhörer Ingolf Wunder erleben, der bereits vor zwei Jahren, damals 17-jährig, in Weimar gastierte und Liszts Transzendente Etüden, die »12 Études d' Exécution transcendante« en bloc spielte. Dieses Jahr hatte die musikalische Ausnahmebegabung Chopin und Liszt auf das Programm seines Recitals gesetzt.

Wie sehr er den klanglich heiklen Flügel in der Altenburg in den Griff bekommen hatte, davon legte seine Wiedergabe der kantablen Teile der h-Moll-Sonate Chopins vielleicht das beredteste Zeugnis ab. Man wird deren blühende Melodik auch von bedeutenden Chopininterpreten kaum musikalischer, ja, kaum besser hören. Dabei ist Wunders Technik universell. Der Interpret vermag die Oktavrepetitionen der 6. Ungarischen Rhapsodie Liszts mit fesselnder Überzeugungs-

kraft darzubieten, er schattiert die filigranen Pianissimoteile der »Soirée de Vienne« gekonnt aus und beeindruckt im Finale der h-Moll-Sonate Chopins durch brillantes Passagenspiel ebenso wie er die gefürchteten Prestissimo-Schluss-Skalen der g-Moll-Ballade mit Klarheit und Akkuratess in den Raum meißelt.

Man darf auf die Weiterentwicklung dieses Pianisten gespannt sein. Zu den nächsten, vielversprechenden Projekten, auf die sich Ingolf Wunder vorbereitet, gehört im März kommenden Jahres eine Aufführung von Chopins e-Moll-Konzert im Musikvereinsaal Wien.

Und noch eine weitere Neuigkeit gibt es von den Weimarer Liszt-Tagen 2004 zu berichten: Nike Wagner wurde einstimmig das Ehrenpatronat der Gesellschaft verliehen. Sie habe im Rahmen ihres Kunstfestes »europaweit einen Beitrag zur Nachwirkung ihres Urur-

Konzert auf der Peternell-Orgel in Denstedt

Nach dem »offiziellen« Programm der Liszt-Tage hielt der Sonntagnachmittag noch einen besonderen musikalischen Leckerbissen im benachbarten Denstedt bereit: Gerda Wadewitz bot auf der Peternell-Orgel (vgl. von Hintzenstern, Seite 14 ff.) ein exquisites Liszt-Programm, in dem sie u.a. die Orgelfassung des »Orpheus« spielte. Das Konzert an diesem historischen Ort war gleichermaßen musikalisch herausragend wie auch sehr ergreifend: Die intime Atmosphäre der kleinen Kirche, der nostalgische Klang der 1993 restaurierten Orgel und das exzellente Spiel der Künstlerin erlaubten den Zuhörern eine Zeitreise in die Tage, als Liszt hier seine »Orgelkonferenzen« abhielt und selbst das Instrument erklingen ließ.

GMF

Die Peternell-Orgel in Denstedt.

Der neue Vorstand der Franz Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar

In der Mitgliederversammlung am 23. Oktober 2004 wählte die Gesellschaft turnusmäßig (alle vier Jahre) ihren neuen Vorstand. Mit Dank für die in den vergangenen Jahren geleistete Arbeit wurde der BGB-Vorstand wiedergewählt: Wolfram Huschke (Präsident); Detlef Altenburg (Vizepräsident); Christine Gurk (Schatzmeisterin).

§ 7 der Satzung unserer Gesellschaft sieht neun weitere Mitglieder vor, die dem Vorstand beigeordnet werden.



Gemütliches Beisammensein nach der Matinee: Chantal Cüppers, Ingolf Wunder, Wolfram Huschke und André Schmidt.

großvaters in Weimar« geleistet, so der erwartungsgemäß wiedergewählte Präsident der Franz-Liszt-Gesellschaft Weimar, Prof. Dr. Wolfram Huschke.



Gewählt wurden: Maria Eckert, Budapest; Kos Groen, Utrecht; Michael von Hintzenstern, Weimar; Antje Hoenen, Coburg; Irina Lucke-Kaminiaz, Weimar; Dieter Muck, Augsburg; André Schmidt, Weimar (Geschäftsführer); Michael Straeter, Köln (Redaktion Liszt-Nachrichten); Gerhard Winkler, Eisenstadt.

Darüber hinaus gibt es drei »geborene« korporative Mitglieder, die ebenfalls dem Vorstand beigeordnet sind: Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, vertreten durch Rolf Dieter Arens; Stiftung Weimarer Klassik, vertreten durch Evelyn Liepsch; Weimarer Staatskapelle, (amtierender GMD).

Impressum

Herausgeber

Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar
Geschäftsstelle Lisztthaus ›Altenburg‹
Jenaer Straße 3, 99423 Weimar.
E-Mail kontakt@franz-liszt-gesellschaft.de
Internet <http://www.franz-liszt-gesellschaft.de>
Bankverbindung Deutsche Bank 24, BLZ 820 700 24, Konto 281 99 44 00 – SWIFT-BIC: DEUTDEDBERF, IBAN: DE03 8207 0024 0281 9944. – Bei allen Zahlungen bitte unbedingt den Verwendungszweck angeben!

Redaktionsanschrift

Redaktion »Liszt-Nachrichten«
Fustenburgstraße 3, 50935 Köln.
Telefon 0221–37 25 08.
E-Mail redaktion@liszt-nachrichten.de.
Internet <http://www.liszt-nachrichten.de>.

Redaktion

Michael Straeter, Köln (v.i.S.d.P.), (MS). Gabriele M. Fischer, Köln (GMF). Ruth-Maria Möller, Berlin (RMM). Dieter Muck, Stadtbergen (DM).

Bezug

Die »Liszt-Nachrichten« erscheinen im Frühjahr und Herbst des Kalenderjahres. Sie werden an die Mitglieder der Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar per Post versandt. Auf Wunsch ist nach Mitteilung an die Redaktion der Bezug der aktuellen Bildschirmausgabe (PDF) per E-Mail möglich. Bezug für Nichtmitglieder und Körperschaften über Mitteilung an die Redaktion oder die Geschäftsstelle.

Einsendungen und Beiträge

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

Die Entscheidung über Abdruck und Änderung von Beiträgen behält sich die Redaktion vor.

Layout und Satz

Gabriele M. Fischer & Michael Straeter, Köln.
Die »Liszt-Nachrichten« wurden mit RagTime® Business Publishing Software gesetzt (<http://www.ragtime.de>).

Druck

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

Irrtümer und Änderungen vorbehalten.

ISBN 3-9810078-0-8

Bildnachweise

Titel Front: Sammlung kulturhistorisches Museum Schloss Merseburg. Beilage zum Merseburger Kreiskalender 2002. – S. 2 Programm der Merseburger Orgeltage 2002. – Bibliothek des Merseburger Domstifts. – S. 3 Bibliothek des Merseburger Domstifts. – S. 4 Bibliothek des Merseburger Domstifts. – S. 5 Foto W. Späthe. – S. 6 Foto: Dieter Muck. – S. 7 Foto: Dieter Muck. – S. 8. Foto: Reinhardt Menger. – S. 10. Foto: Reinhardt Menger. – S. 11. Bibliothek des Merseburger Domstifts. – S. 14 Foto: Kai Abrell. – S. 15 Foto: Kai Abrell. – S. 16 Fotos: Kai Abrell. – S. 17 Fotos: Kai Abrell. – S. 21 Foto: Maik Schuck. – S. 26 Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. – S. 27 Foto: Dieter Muck. – S. 28 Foto: Dieter Muck. – S. 29 Foto: Dieter Muck. – S. 30 Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. – S. 32 Die Orgel als europäisches Kulturgut e. V. – S. 33 Die Orgel als europäisches Kulturgut e. V. – S. 40 Disques Ligia Digital. – S. 46 Foto: Ilona Haak-Macht. – S. 46 Foto: Mitteilung von Irina Lucke-Kaminiarz. – S. 47 Fotos: Mitteilung von Irina Lucke-Kaminiarz. – S. 48 Fotos: Mitteilung von Irina Lucke-Kaminiarz. – S. 49- 51 Fotos: Ruth-Maria Möller. – S. 53 Foto: Württembergische Landesbibliothek, mitgeteilt von Daniel Jütte. – S. 55 Foto: Mitgeteilt von Beate Schneider, Carl-Blechen-Gesellschaft Cottbus. – S. 56 Fotos: Ilona Haak-Macht. – S. 57 Fotos: Ilona Haak-Macht. – S. 58 Foto: Ilona Haak-Macht. – S. 61 Reproduktion aus: A. Gläßbrenner: Berlin wie es ist und – trinkt, Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik Leipzig, Lizenzausg. Büchergilde Gutenberg Frankfurt a. M., 1987. – S. 62 Foto: Dieter Muck. – S. 63 Oben Foto: Dieter Muck. – S. 63 Mitte Foto: Kai Abrell.

DIE FRANZ-LISZT-GESELLSCHAFT E.V. WEIMAR

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

Die Franz-Liszt-Gesellschaft (FLG) am besonderen Ort Weimar nimmt die Komplexität des Phänomens Liszt ernst. Dies bedeutet:

1. Die FLG verbindet die Arbeit einer künstlerischen mit der einer wissenschaftlichen Gesellschaft und mit einem Kreis der Kenner und Liebhaber der Musik Liszts und der Musik des 19. Jahrhunderts. Sie fördert die künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Werk und Wirken Liszts und seiner Zeitgenossen aus heutiger Sicht und im heutigen Musikleben.

2. Die FLG begleitet engagiert die Sicherung und Erweiterung der Weimarer Liszt-Sammlungen und die Nutzung der ›Altenburg‹ als Zentrum europäischer kultureller Begegnung im Sinne Liszts, also durchaus auch mittels neuer und neuester Musik.

3. Die FLG baut Brücken zwischen Laien und Fachleuten verschiedener Profession, zwischen Menschen und Institutionen der europäischen Kulturstadt Weimar mit Mitgliedern und Partner-Institutionen in aller Welt. Sie ist dort, wo ihre Mitglieder Kontakte zu anderen Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern im Sinne ihrer Ideen finden. Alljährlich um den Geburtstag Liszts am 22. Oktober sind die »Weimarer Liszt-Tage« Höhe- und Treffpunkt der FLG.

Die FLG verwirklicht durch ihre Mitglieder ihre Anliegen in Form von künstlerischen und wissenschaftlichen Ereignissen und Publikationen und durch das freundschaftliche, kollegiale Gespräch, die Anregung, die kritische Meinung, im Hinblick auf die Musikkultur unserer Zeit und deren zukünftiger Entwicklung.

Die »Weimarer Liszt-Tage« sind der alljährliche Höhe- und Treffpunkt der Franz-Liszt-Gesellschaft. Eingebettet in ein exklusives Veranstaltungs- und Konzertprogramm Ende Oktober jeden Jahres (in der Zeit um Liszts Geburtstag am 22. Oktober), diskutiert und beschließt die Mitgliederversammlung die Vorhaben des nächsten Jahres. Alle drei Jahre verbinden sich die Liszt-Tage mit dem »Weimarer Liszt-Festival« der Hochschule für Musik Franz Liszt und dem Internationalen Franz Liszt Klavierwettbewerb zu einem Treffen von Künstlern, Wissenschaftlern und Liszt-Freunden aus aller Welt.

Sonntags-Matinee in der ›Altenburg‹ zählten vor 150 Jahren zu den bemerkenswerten und auch sehr wohl bemerkten Ereignissen in Weimar, in Europa und der gesamten ›gebildeten Welt‹. Der Hausherr Franz Liszt selbst saß am Klavier – wie Jahrzehnte später in seinem zweiten Weimarer Domizil, der ›Hofgärtnerei‹ am Eingang zum Ilmpark. Die ›Altenburg‹ in der Jenaer Straße gehört neben dem Stadtschloss und Goethes Haus Am Frauenplan zu den kulturhistorisch wichtigsten Gebäuden in Weimar. Wie zu Franz Liszts Zeiten musizieren heute in jener Etage, in der sich damals europäische Kulturgeschichte ereignete, neben erfahrenen Meistern ihres Faches besonders auch junge Künstler.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch in der ›Altenburg‹ und laden Sie nach dem Programm herzlich zum geselligen Verweilen in den Räumlichkeiten des Lisztschen Wohnhauses ein. Mitglieder der Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar erhalten zu allen Veranstaltungen der Gesellschaft ermäßigten oder freien Eintritt, zweimal jährlich die »Liszt-Nachrichten« sowie die FLG-Jahresgabe.

Werden Sie Mitglied der FLG! Der Jahresbeitrag beträgt EUR 30 (EUR 20 ermäßigt). Wenden Sie sich an die Geschäftsstelle der FLG oder per Internet an: <http://www.franz-liszt-gesellschaft.de>. Wir freuen uns auf Sie und informieren Sie gern.

Prof. Dr. Wolfram Huschke
Prof. Dr. Detlef Altenburg
Prof. André Schmidt
Christine Gurk

Präsident
Vizepräsident
Geschäftsführer
Schatzmeisterin

Alfred Brendel
Nike Wagner

Ehrenpatrone der Gesellschaft

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

Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar
Geschäftsstelle Liszt Haus »Altenburg«
Jenaer Straße 3
99423 Weimar

Ich möchte der Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar (FLG) beitreten. Der jährliche Beitrag beträgt 30,00 EUR (20,00 EUR ermäßigt).

Name, Vorname, Titel _____

Straße, Hausnummer _____

Postleitzahl, Ort _____

Telefon, E-Mail _____

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

Bankverbindung: Franz-Liszt-Gesellschaft e.V. Weimar, Deutsche Bank 24, BLZ 820 700 24, Konto: 281 99 44 00.

Einzugsermächtigung: Ich ermächtige die FLG widerruflich, den jährlichen Mitgliedsbeitrag von _____ EUR bei Fälligkeit einzuziehen.

Bank und Sitz: _____ Bankleitzahl: _____ Kontonummer: _____ Kontoinhaber: _____

Ort, Datum: _____ Unterschrift: _____

