

Liszt-Oehl die grauen Haare renovierten, als die dummen Herrchen Liszt-Handschuhe trugen und die Eckensteher Liszt-Kümmel tranken – ach ja – das war mir sehr entsetzlich. Die Nartheit ist ansteckend, so gut als der Selbstmord oder die Krätze: will sehen, dacht ich, was die Schwaben machen, die Schwaben unter vierzig Jahre ob ihnen das Liszt-Fieber nicht in die Gedärme fährt. [...] Liszt vor den Thoren, das hat etwas so Elektrisches, daß jeder Dame von Geblüt das Strickgarn aus den Händen fällt. Eine solche Wirkung aber von der Gräfin bis auf die Höckerin, vom ersten Hofrath bis auf den Postsekretär herunter, – wie geht das zu? – doch hoffentlich natürlich. Herr Liszt mag dem Himmel danken, daß er in einem so überaus aufgeklärten Jahrhundert lebt, – nur etwas früher, zur Zeit der Hexenprozesse würde er auf dem Scheiterhaufen brennen.« Anschließend machte sich der Rezensent Gedanken, wie der Klavier-Superstar seine Auftritte bewerkstelligt. So schrieb er etwa zur Liszt'schen Hand und kommt dabei wieder nicht ohne das Klischee-Bild des »Frauenliebings« aus: »Was thut er mit dem Mittelfinger? – Mit diesem donnert er, läßt Bäme krachen, Erden pfeifen, Seen ans Ufer schlagen, und wenn's seyn muß, schießt er damit, dass den älteren Damen die kurzen Zöpfe über die Hauben hinausfahren, junge Mädchen seufzen, und jung vertheiratete Weiber Jesusus rufen.«<sup>12</sup>

Lassen wir nun aber abschließend eine Frau zu Wort kommen – die müsst ja die authentische Wirkung Liszts auf das »schwache Geschlecht« am besten beurteilen können. Die einige Jahre am Hoftheater Stuttgart angestellte Sängerin Emilie Walter (1819–1900) schrieb ihrem Vater, dem Musikdirektor August Karl Walter, über die Liszt-Konzerte in Stuttgart 1843: »Ueber Liszt spaltete sich die Gesellschaft in 4 Klassen erstens in Tolle, 2. in Halbrolle, 3. in vernünftige Bewunderer u. 4. in Tadelnde. Die erste Klasse bestand lediglich aus Gliedern des weiblichen Geschlechts, die in ihrem Liszt-Wahnsinn total vergassen, dass der Künstler, so gross er auch sei, immer doch Mensch u. Mann bleibe, u. die von des Virtuosen blossen

12 Anonymus: *Feierabend*, in: *Der Beobachter* Nr. 221 (1843), S. 882f.

Anblick ausser sich waren vor Wonne, dass es schien, als ob sie mehr verliebt wären in die Person des Künstlers, als entzückt von seine Kunst. Ich bin auch überzeugt, dass Liszt die Triumpfe noch süßter sind, die er als Mann feierte, als die, die seine Kunst ihm bereitet. Denn das Genie, das Höhere, das Göttliche im Menschen freut sich wohl über Würdigung, doch reizt nicht nach Schmeichelei, in der die armen Menschlein überhaupt, besonders die Männlein, ihre höchste Befriedigung finden. Die zweite Klasse, die Halbrollen, bestand aus Damen u. Herren, die träumend u. wachend nur immer die Melodien hörten u. summten, die sie nie mehr hören konnten, ohne an den zu denken, unter dessen Zauberringern erst das Schöne in seiner höchsten Schönheit erschienen war. Der weibliche Teil dieser Klasse gestand auch wohl gelegentlich, dass das Benehmen des Künstlers äusserst ansprechend, seine Physiognomie geistreich u. interessant, sein Lächeln mit zombischem Reize geschmückt sei, doch dachte kein Mitglied dieser Klasse wie Nr. 1 daran, die von Liszt im Concert auf den Boden geworfenen Handschuhe aufzuraufen, um sie zu zerreißen, die Lappen unter seine Meinungsgenossen zu teilen u. als Reliquien aufzubewahren, oder sich nach geendigem Concert höchstens 3–6 Schritte von dem Künstler, der da geblieben war, um seine fanatischen Bewunderinnen sich satt sehen zu lassen, aufzustellen u. ihn unablässig mit dem Operngucker anzusehen, alles Stossens u. Drängens anderer ungeachtet, denen der dichtgedrängte Knäuel der Anbetenden den Weg zu seinem liblichen Anblick, einem guten Nachtessen, versperrte. Nr. 3 waren die langweiligsten, das war weder kalt noch warm, das sprach immer von Trillern, Läufen, Präzision etc. u. nie von einem ordentlichen Gesamtindruck. Nr. 4 war die Opposition, die Liszt einen Charlatan nannte, doch welcher Virtuose wäre das nicht bis zu einem gewissen Grade?<sup>13</sup>

13 [Emilie Ritter]: *Briefe der Emilie Ritter an Walter August*, 1842/61, Maschinenschriftlich, 1981, S. 3f. (Stadtarchiv Stuttgart, Sign.: Kz 325).

# Die Geburt der Virtuosität aus dem Geiste der Hysterie?

Nina Noeske

## Zur Lisztomanie als weibliches Phänomen

Ein Arzt, dessen Specialität weibliche Krankheiten sind, und den ich über den Zaubrer befragte, den unser Liszt auf sein Publicum ausübt, lächelte äußerst sonderbar und sprach dabei allerlei von Magnetismus, Galvanismus, Electricität, von der Contagion in einem schwülen, mit unzähligen Wachskerzen und einigen hundert parfümirten und schwitzenden Menschen angefüllten Saale, von Histrionateleipsis, von den Phänomenen des Kitzelns, von musikalischen Canthariden und andern scabrosen Dingen, welche, glaub' ich, Bezug haben auf die Mysterien der bona dea.<sup>1</sup> – Dass sich Heinrich Heine in seinem Bericht von 1844 ausgerechnet an einen Arzt – zum dazu für »weibliche Krankheiten« – wendet, um dem Phänomen der von ihm so bezeichneten »Lisztomanie«<sup>2</sup> auf die Spur zu kommen, spricht Bände: Nicht die Ästhetik, sondern die Medizin ist hier demnach gefragt. Der vorliegende Beitrag widmet sich der zeitgenössischen Wahrnehmung des Rummels um den Pianisten Liszt, der in den frühen 1840er Jahren einen Höhepunkt erreichte, als primär »weibliches« Phänomen. Kennzeichnend hierfür ist u. a. der häufig herangezogene Vergleich des Virtuosen mit einem Magnetiseur, doch auch die implizite oder explizite Kennzeichnung des enthusiastischen weiblichen Publikums als »hysterisch« deutet auf eine bestimmte Auffassung des Virtuosenkonzerts als performatives Ereignis<sup>3</sup> hin, das die Grenzen der Ästhetik hin zum Pathologischen (und damit auch Politischen) tendenziell überschreitet: Insbesondere im 19. Jahr-

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

### I – Liszts weibliches Publikum

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

1 Heinrich Heine: *Luzieja. Musikalische Saison von 1844. Erster Bericht*, in: Ders.: *Schülerausgabe*, Bd. 11, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin [u. a.] 1974, S. 247–254, hier S. 251.  
2 Ebd., S. 250.  
3 Vgl. insb. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

4 James Devellie: *Liszt's Virtuosity and His Audience: Gender, Class and Power in the Concert Hall of the Early 19th Century*, in: *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), hg. von Annette Kreuziger-Herr, Frankfurt a. M. [u. a.] 1998, S. 281–300, hier S. 289.  
5 Vgl. hierzu auch Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Familie* (= *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik* 3), Stuttgart [u. a.] 1856 [1854], S. 78 und 82, der diese Tatsache für die aktuelle, ihm zufolge negative Kunstentwicklung verantwortllich machte.

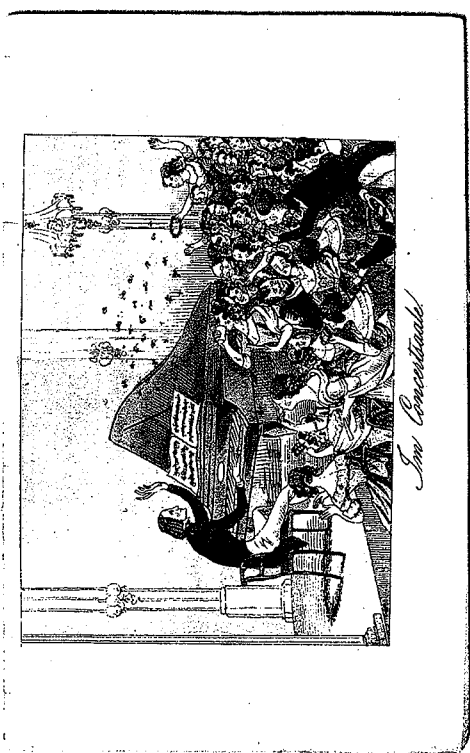


Abbildung 1:  
Theodor Hosemann: Franz Liszt in Berlin (1842)

Insassen bevölkert.<sup>6</sup> Auf dem bekannten Titelkupfer von Theodor Hosemann zum Liszt-Heft (1842) der populären, von Adolf Gläßbrenner herausgegebenen Reihe *Berlin wie es ist und – trinkt!*<sup>7</sup> sind im Publikum ebenfalls fast ausschließlich Frauen zu sehen; die wenigen anwesenden Männer sind vorwiegend damit beschäftigt, sich um die in Ohnmacht fallenden, die Contenance verlierenden und um Beistand bittenden Damen zu kümmern (vgl. Abbildung 1).

Zahlreiche Anekdoten ranken sich um dieses Phänomen. Lina Ramann etwa zitiert in ihrer Liszt-Biographie aus dem Berliner Bericht eines Dr. Cohnfeld, 1842 in der Berliner *Abendzeitung* veröffentlicht: »[E]ine Dame ist vor ihm niedergekniet und hat ihn gebeten seine Fingerspitzen küssen zu dürfen, – eine andere hat ihm im Concertsaal publice umarmt, – eine dritte hat den Überrest aus seiner Theetasse in ihr Flacon gegossen, – Hunderte haben Handschuhe mit seinem Bild getragen, – Viele haben den Verstand ver-

6 Otto Gumprecht: *Die Frauen in der Musik*, in: ders.: *Neue Musikalische Charakterbilder*, Leipzig 1876, S. 1–61, hier S. 38.  
7 Ad. Brennglas (= Adolf Gläßbrenner): *Franz Liszt in Berlin. Eine Komödie in drei Acten. Mit einem colorierten Titelkupfer*, in: *Berlin wie es ist und – trinkt!*, Heft 14, Leipzig 1842, Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Klassik Stiftung Weimar.

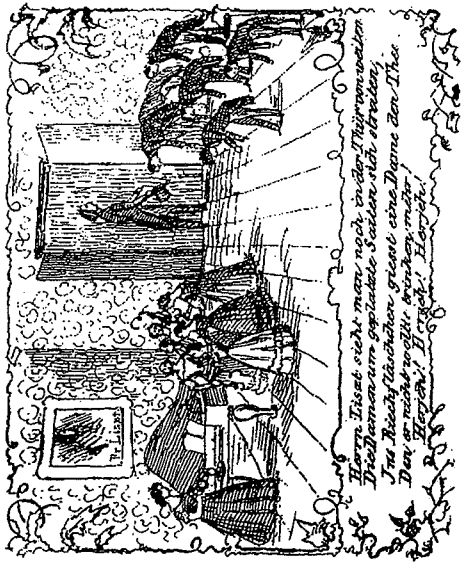


Abbildung 2a:  
O. Schäfer nach Anastasius Sebastian Grünspahn, Fantasie nach Liszt (1842), Auszug

um »geplatze Saiten« in einer »russischen Stadt«, in der Liszt auftrat, sowie vom Tausch des eigenen Parfums gegen das von Liszt stehengelassene Wasser als »Follheiten und Abgeschmacktheiten« berichtet 1863 auch Ferdinand Gleich.<sup>11</sup> Zahlreiche weitere Beispiele mit ähnlichen oder sich wiederholenden Motiven ließen sich anführen.

Dass derartige weibliche Verhaltensweisen jenseits der Vernunft angesiedelt sind, legt auch der satirische Text Gläßbrenners in dem erwähnten Liszt-Heft nahe, das anlässlich von Liszts Besuch in Berlin vom 27. Dezember 1841 bis zum 3. März 1842 erschien. Liszt gab dort insgesamt zwölf Solokonzerte und trat auf mindestens 15 weiteren öffentlichen Konzerten sowie auf mehreren Privatsoiréen auf;<sup>12</sup> dieser Berlin-Aufenthalt ist als »Kulturationspunkt« der Virtuosität in die Musikgeschichte eingegangen.<sup>13</sup> Bei Lina Ramann heißt es:

11 Ferdinand Gleich: *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig 1863, S. 150.  
12 Zu den Programmen im Einzelnen vgl. Ramann, *Franz Liszt II.1* (wie Anm. 8), S. 151–153.  
13 Vgl. Michael Saffle: *Liszt in Germany 1840–1845. A Study in Sources, Documents, and the History of Reception* (= *Franz Liszt Studies Series 2*), Stuyvesant, New York 1994, S. 129f. Vgl. zur »Lisztomanie« in Berlin auch die Ausführenden Wolfgang Sebalds im vorliegenden Heft.

»So lange Liszt in Berlin war, drehte sich alles bis hinab zu den untersten Volksklassen um ihn. Er war ebenso im Munde der Eckensteher und Schutzfrauen, wie er der künstlerische und gesellschaftliche Glanz der Oberschichten war.«<sup>14</sup> Zwar erscheint die Lisztomanie nicht nur bei Gläßbrenner als schichtübergreifendes Phänomen,<sup>15</sup> doch wird vor allem bei ihm deutlich, wie die einzelnen Bevölkerungsgruppen auf den Virtuosen jeweils reagierten: In drei Akten und mehreren Szenen, die an verschiedenen Schauplätzen – u. a. in einem intellektuellencafé, in einem eleganten Zimmer, einer ärmlichen Stube und im Konzertsaal – spielen, entfaltet sich vor dem Leser ein Panorama, das nicht nur entfernt an den »Hype« um die Pop- und Rockstars des 20. Jahrhunderts erinnert.<sup>16</sup>

14 Ramann, *Franz Liszt II.1* (wie Anm. 8), S. 168.  
15 Vgl. Richard Leppert: *Cultural Contradiction, Idolatry, and the Piano Virtuoso: Franz Liszt*, in: *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*, hg. von James Parakilias, New Haven 1999, S. 252–281, hier S. 252.  
16 Auf diesbezügliche Parallelen verweisen u. a. auch Robert Weiser: *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Connecticut 1993, S. 77f., und Susan Bernstein: *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford, California 1998, S. 204f. Ken Russells Spielfilm *Lisztomania* (1975) spielt ebenfalls mit genau jener Analogie.



Abbildung 2b:  
O. Schäfer nach Anastasius Sebastian Grünspahn, Fantasie nach Liszt (1842), Auszug

Dass Glasbrenner das einfache Volk stets in Berliner Mundart auftreten lässt, ist ein »Markenzeichen seiner gesamten Berlin-Reihe und trug zum großen Erfolg der Hefte, die auch von den unteren Volksschichten gelesen wurden, sicherlich bei.

Während die debattierenden Intellektuellen mit dem Trubel um Liszt letztlich nicht viel anfangen können und das Phänomen Liszt eher verständnislos registrieren – zum Tagesgespräch wird der Virtuose gleichwohl auch bei ihnen –, verliert der Adel, verkörpert durch Baronin von Sinnen, seinen Kopf. Schwärmerisch fixiert auf den Pianisten, tritt die Baronin symbolisch ihren Adelstitel an ihn ab – es handelt sich mithin um einen *unwürdigen* Akt der Solidarität – und wird damit selbst zur Bürgerlichen: »[I]ch will nicht mehr von Sinnen sein!«<sup>8</sup> Der liberale Freigeist »Frischer« freut sich indes (im Gegensatz zu Teilen des höheren Adels)<sup>9</sup>

17 Ursula E. Koch: *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Einlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848–1890*, Köln 1991, S. 44.  
18 Glasbrenner, *Franz Liszt in Berlin* (wie Anm. 7), S. 20.  
19 Laut Ramann war »[n]amentlich [...] der höhere Adel [...] außer sich darüber, daß ein Musikant wie ein König geehrt werde, ja diesen verdunkle.« Ramann, *Franz Liszt II.1* (wie Anm. 8), S. 175.

darüber, dass das »Talent« nun endlich die Ehre erfährt, die ihm gebührt. Zwar sei es ein historischer »Irrtum«, dass ausgerechnet ein Pianist derart ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücke, da es sich bei diesem nicht um einen »ächten Geisteshelden« handle.<sup>20</sup> Doch befände man sich derzeit noch in einer Art Durchgangsstadium, das in Kürze einer Zeit weichen werde, in der die Maßstäbe wieder zurechtgerückt würden. Der Virtuose stellt demnach eine Art Vorgeschmack auf Kommandes dar.<sup>21</sup>

Schulmacher Steifling befürchtet angesichts der Musikbessenheit seiner Frau hingegen, dass die »Wirtschaf« vernachlässigt wird, mithin dass die »Schüsseln le r e r« bleiben.<sup>22</sup> Eine zeitgenössische Karikatur, Teil des erwähnten Bilderbogens *Fantasie nach Liszt*, zeigt eine – der Wohnungseinrichtung nach zu urteilen – kleinbürgerliche Frau

20 Glasbrenner, *Franz Liszt in Berlin* (wie Anm. 7), S. 16.  
21 Im Berliner *Abendblatt* ist zu lesen: »Berlin hat eine Katastrophe bestanden, die in den Annalen des Völkerebens historische Bedeutung verdient; und der Held dieser Katastrophe ist – ein Klavierspieler. Das ist der Punkt, das ist vielmehr der Klecks.« Th. Hell's *Abendblatt*, Nr. 89, zit. nach Ramann: *Franz Liszt II.1* (wie Anm. 8), S. 175.  
22 Glasbrenner, *Franz Liszt in Berlin* (wie Anm. 7), S. 24 (Hervorhebung im Original).

am Klavier sitzend, während im gleichen Zimmer das Baby schreit und der Ehemann, zum Skelett verhüngert, mit umgefallenem Geschirr am Tisch liegt.<sup>23</sup> Der Textkommentar lautet: »Und habe ich auch schon Mann und Kind; Klavier will ich noch lernen geschwind, Mit Finger Übung fang ich an, Wie Liszt zuletzt ich spielen kann. O weh! o weh! o weh!« (vgl. Abbildung 2b). Der Enthusiasmus der Berliner Frauen drohte mithin, so legt der – sich durch den gesamten Bilderbogen hindurchziehende – dreifach mahnende Refrain »o weh!« nahe, die bestehende soziale Ordnung zu erschüttern. Denn nicht nur musste vom mühsam verdienten Geld ein Klavier angeschafft werden, was in vielen Fällen den finanziellen Ruin bedeutete, sondern auch die vermeintlich naturgegebene weibliche Bestimmung als »Hausfrau«<sup>24</sup> wurde hierdurch unterminiert; auf der anderen Seite begann Musik auch für das Kleinbürgertum eine Rolle zu spielen. Damit aber können Parallelen zur gleichzeitig, vor allem im Vorfeld der Revolution von 1848 sich allmählich institutionalisierenden, in den zeitgenössischen Journalen ebenfalls lustvoll karikierten »Frauenemancipation«<sup>25</sup> gezogen werden. James Deaville veranlasste dies zu der Vermutung, dass die Virtuosenkonzerte dieser Zeit eine Art Ausfluss (»outlet«) der sozialen Unruhe und der Umwälzungsbestrebungen der höheren Mittelklasse darstellen, die zugleich den Feminis-

mus des späteren 19. Jahrhunderts antizipierten.<sup>26</sup> Tatsächlich ist dies keineswegs unwahrscheinlich – nicht zuletzt, da sich beim Virtuosenkonzert Frauen und ungehindert in der Öffentlichkeit versammeln konnten.<sup>27</sup>

Eine zentrale Rolle für die offensichtlich »befreiende« Kraft der Virtuosität spielt die erotische Aura, die vom – auf viele Zeitgenossen androgyn wirkenden<sup>28</sup> – Virtuosen ausging: »Die Fäden der Erotik spinnen sich vom Podium zu den Hörerinnen.«<sup>29</sup> Bekanntlich kultivierte Liszt zeitweise einen Kreis von adligen Damen, die auf dem Konzertpodium unmittelbar neben ihm platziert wurden,<sup>30</sup> zudem wandte der Virtuose spezielle »Techniken« an, welche die Frauen im Publikum in Erregung versetzten: Gemeint sind etwa Plaudereien mit einigen Damen vor Konzertbeginn, eine bestimmte Gestik und Mimik sowie persönliche Eigenarten auf der Bühne, die, so Deaville, sexuelles Draufgängertum (»sexual bravado«) symbolisierten.<sup>31</sup> Einige Konzertkritiken bedienten sich einer eindeutig sexuellen Metaphorik; das Publikum erlebte demnach während des Spiels mitunter eine Art »Höhepunkt.«<sup>32</sup>

26 Deaville, *Liszt's Virtuosity and His Audience* (wie Anm. 4), S. 290. Vgl. auch ders.: *The Politics of Liszt's Virtuosity. New Light on the Dialectics of a Cultural Phenomenon*, in: *Liszt and the Birth of Modern Europe. Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations. Proceedings of the International Conference held at the Villa Serbelloni, Bellagio (Como), 14–18 December 1998* (= Franz Liszt Studies Series 9), hg. von Michael Saffle und Rossana Dainmonte, Hillsdale, New York 2003, S. 115–142, hier S. 128.

27 Vgl. auch Lawrence Kramer: *Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere. Sight and Sound in the Rise of Mass Entertainment*, in: ders.: *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley [u. a.] 2002, S. 68–99, hier S. 89.

28 Richard Leppert beschreibt die – für das Publikum äußerst reizvolle – Transformation von Gender-Rollen des Virtuosen Liszt anhand einer zeitgenössischen Kritik. Leppert, *Cultural Contradictions* (wie Anm. 15), S. 172.

29 Weissmann, *Der Virtuose* (wie Anm. 10), S. 78.  
30 Vgl. u. a. Deaville, *The Politics of Liszt's Virtuosity* (wie Anm. 4), S. 289.

31 Deaville, *Liszt's Virtuosity* (wie Anm. 4), S. 289.  
32 Vgl. u. a. Janina Klassen: *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln [u. a.] 2009, S. 154. Auch die zeitgenössischen Karikaturen spielten häufig auf die sexuelle Potenz des Virtuosen an: Zu nennen ist hier insbesondere die am 3. April 1886 in *La Vie Parisienne* veröffentlichte anonyme Karikatur

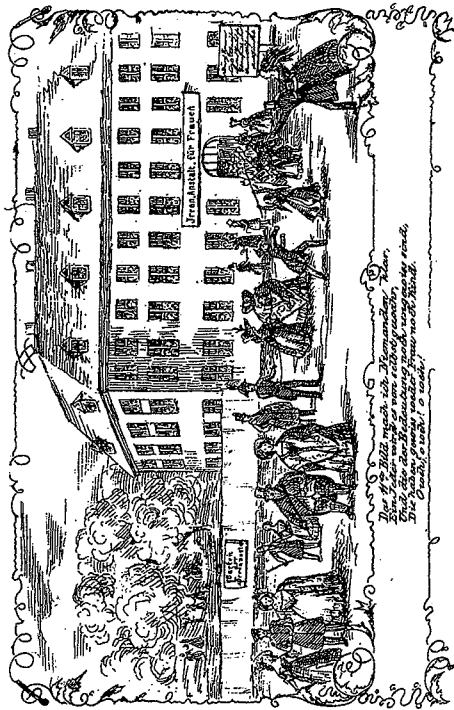


Abbildung 2c:  
O. Schäfer nach Anastasius Sébastian Grünsphahn, Fantasie nach Liszt (1842), Auszug

Was der besonnene »Frischer« aus Glaubrenners Satire den Berlinerinnen als Ausdruck ihres Sinns für das Schöne durchgehen lässt – er spricht von »liebenswürdigen weiblichen Narheiten«<sup>33</sup>, charakterisiert Ludwig Rellstab hingegen befreundet als »wunderliche Symptome«<sup>34</sup> Heinrich Heine, der, eigenem Bekunden zufolge, die »Lisztomanie« aufgrund des »politisch unfreien Zustandes jenseit [sic] des Rheines« zunächst für Berlin-spezifisch hielt,<sup>35</sup> dann aber durch die Paris-er Begeisterung angesichts des Virtuosen eines Besseren belehrt wurde, treibt es auf die Spitze, wenn er, wie eingangs zitiert, das Phänomen mit Hilfe der Medizin erklärt. (Bei dem herangezogenen, auf weibliche Krankheiten spezialisierten Doktor könnte es sich um den damals in Paris praktizierenden jüdischen, später protestantisch getauften Arzt und Magnetiseur Johannes Ferdinand Koreff handeln.)<sup>36</sup> Tatsächlich war es seit

<sup>33</sup> »Fantasie brillante sur Liszt«, in der Liszts Säbel unverkennbar als Phallus-Symbol dient. Vgl. hierzu insb. Lepert, *Cultural Contradiction* (wie Anm. 15), S. 276f.  
<sup>34</sup> Rellstab, zit. nach Ramann: *Franz Liszt II.1* (wie Anm. 8), S. 173.  
<sup>35</sup> Heine, *Luzetia* (wie Anm. 1), S. 250.  
<sup>36</sup> Koreff (1783–1851), der später selbst als »Scharlatan« galt,

obgleich er sie weder elektrisiert noch galvanisiert; negative, aber schöne Eigenschaften.«<sup>39</sup> Eine weitere zeitgenössische Illustration aus dem Bildbogen *Fantasia nach Liszt* zeigt eine »Irrenanstalt für Frauen«, in welche die Männer ihre Frauen, die sich teilweise dagegen wehren, einliefern. Die Bildunterschrift hierzu lautet: »Das 11te Bild macht Niemandem klar, Ein Jeder wird es von selbst gewahrt, Und die der Bedeutung noch ungewiss sind, Die haben gewiss weder Frau noch Kind. O wohl o wohl! o wohl!« (vgl. Abbildung 2c). Die Befürchtung ist auch hier, dass die gesellschaftliche Ordnung massiv bedroht wird. So wurde die als »unkontrollierbar erlebte« Lisztomanie häufig sowohl als Krankheit begriffen<sup>40</sup> als auch speziell den Frauen zugeschrieben. In erster Linie schien sie somit den »Körper« zu betreffen.<sup>41</sup>

II – Körper

Es bot sich mithin aus verschiedenen Gründen an, vor allem die Frauen für den Liszt-Enthusiasmus verantwortlich zu machen, obwohl sich tatsächlich auch zahlreiche Männer hieran beteiligten: Spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts galt das weibliche Geschlecht als besonders krankheitsanfällig.<sup>42</sup> So wurde, ausgehend von den Studien des Göttinger Professors Albrecht von Haller in der

<sup>39</sup> Heinrich Heine: *Luzetia. Zweiter Theil (LV1)*, in: Ders.: *Säcularausgabe*, Bd. 11 (wie Anm. 1), S. 173–180, hier S. 176.  
<sup>40</sup> Vgl. Dana Gooley: *The Virtuoso Liszt* (= New Perspectives in Music History and Criticism), Cambridge 2006, S. 204.  
<sup>41</sup> Bereits Ludwig Rellstab sprach mit Blick auf Liszts Auftritte in Berlin 1842 explizit von »Körperlichkeit«. Ders.: *Franz Liszt. Bauhütten. – Berichte. – Lebenszüge*, Berlin 1842, S. 2. Zur »Körperlichkeit« von Virtuosität vgl. auch Hanns-Werner Heister: *Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze*, in: *Musikalische Virtuosität* (= Klang und Begriff), hg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mähler und Peter Rummenhölter, Mainz [u. a.] 2004, S. 17–38, hier S. 23; Cornelia Bartsch: *Virtuosität und Transzitiv. Frauen als Virtuosen*, in: ebd., S. 77–90, hier S. 90.  
<sup>42</sup> Vgl. hierzu u. a. von Christina von Braun: *Gender, Gesundheit und Geschlecht*, in: *Gender Studies. Eine Einführung*, hg. von ders. und Inge Stephan, Stuttgart [u. a.] 2000, S. 16–57, hier S. 26f.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dem weiblichen Organismus eine besondere *Sensibilität*, dem männlichen hingegen eine gesteigerte *Irritabilität* zugeschrieben.<sup>43</sup> Während es sich bei Ersterer um die Erregbarkeit der Nerven durch sinnliche Wahrnehmung handelt, mithin um ein passives Hinnehmen äußerer Reize, ist Letztere als Reizbarkeit der Muskelfasern definiert, die zugleich, so ein Lexikonartikel von 1860, »eine besondere Art von Thätigkeit [!] [...] äußern, wodurch der Zustand verändert« werde.<sup>44</sup> Ähnlich heißt es 1856 in Karl Biedermanns *Frauen-Brevier*, dass »dem Manne ein größeres Maß von Selbstthätigkeit, der Frau eine stärkere Erregbarkeit oder Reizbarkeit eigenthümlich zu sein pflegt.«<sup>45</sup> Die weibliche »Sensibilität« ist damit kein Korrelat des Bildes des chaotischen, porösen Körpers« und dient »einmal mehr als organische Metapher für einen moralischen Wert, der dem Mitte des 18. Jahrhunderts dominierenden Weiblichkeitsbild anhaftet.«<sup>46</sup> Nicht zufällig spricht Heine, seinen Arzt paraphrasierend, vom »Phänomen des Kitzelns«, das mit der »Lisztomanie« einhergehe: Laut Brockhaus-Eintrag von 1838 zum Stichwort »Kitzel« sind »im Allgemeinen Frauen und Kinder kitzlicher« als Männer, da jene »sehr reizbare Nerven besitzen«. Am Ende des Artikels heißt es: »Allzu häufige Hervorbringung desselben [Kitzels] überreizt das Nervensystem, erschöpft und entnervt.«<sup>47</sup> 20 Jahre später (1857) heißt es in der *Zeitung für die elegante Welt*, dass die »Zahl der geisteskranken Frauen [...] stets um ein Drittel größer« sei »als die der Männer«. Als Begründung wird unter anderem angeführt, dass ihr »empfänglicher, zarterer, schwächerer Charakter [...] in dem Zusammenstoß der Leidenschaften

<sup>43</sup> Vgl. hingegen Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Unternehmung*, Wien 1926, S. 72, wonach es sich genau umgekehrt verhalte.  
<sup>44</sup> Art. *Irritabilität*, in: *Pierer's Universal-Lexikon* (wie Anm. 24), Bd. 9, S. 69.  
<sup>45</sup> Karl Biedermann: *Frauen-Brevier. Kulturgeschichtliche Vorlesungen*, Leipzig 1856, S. 73f.  
<sup>46</sup> Elisabeth Bronfen: *Das verknastete Subjekt. Hygiene in der Moderne*. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider, Berlin 1998, S. 129.  
<sup>47</sup> Art. *Kitzel*, in: *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk*, Bd. 2, Leipzig 1838, S. 610–611, hier S. 610.

leichter erschüttert werden« könne.<sup>48</sup> Damit aber wird die »räumliche Dichte des Körpers«, so Bronfen, in eine »moralische« verwandelt.<sup>49</sup>

So lag die Befürchtung durchaus nahe, dass ein Phänomen wie die Virtuosität, das in der Wahrnehmung der Zeitgenossen überaus heftig auf den sensiblen weiblichen Organismus wirkte und unfreiwillige körperliche Reaktionen wie »[s]haking, shuddering, weeping«<sup>50</sup> hervorrief, den Körper beschädige. Sören Kierkegaard ging bekanntlich von der »dämonischen Macht« aus, die Musik – wengleich man diese keineswegs als »Teufelswerk« bezeichnen dürfe – im Allgemeinen auf ein Individuum auszuüben vermöge, wobei dieses Individuum wiederum die Menge, namentlich die weibliche, in die unheimlichen Bande der Seelenangst hineinziehen oder mit der ganzen aufregenden Macht der Wollust ergreifen und fesseln kann.<sup>51</sup>

Magnetismus, Elektrizität, aber auch Hysterie (letztere existiert seit jeher ausschließlich als Resultat eines vorgegebenen Geflechts medizinischer, übernatürlicher, religiöser und ästhetischer Diskurse<sup>52</sup>): Dies sind die Begriffe, welche im Zusammenhang mit der Beschreibung der »Lisztomanie« in den 1830er und 40er Jahren immer wieder auftauchen. So bezeichnete ein anonymmer Mailänder Korrespondent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Liszt 1838 als »physiologisch-psychologisch-artistische[n] Dreiklang«; insbesondere »Elektrizität und thierischer Magnetismus« spielten hierbei, so der Autor, »bedeutende Rollen«.<sup>53</sup> Beim tietschen Magnetismus (oder auch, nach dem berühmten Arzt benannt: Mes-

metismus), der therapeutischen Hypnose, handelt es sich um »die Uebertragung eines unendlich feinen, unsichtbaren, ätherartigen, unmitttelbar auf Nervensystem und Lebensprinzip einwirkenden, kräftigen Stoffes, des magnetischen Fluidum's«, des »Nervenäthers«, welcher vom Gehirn ausgehend, die Nerven belebend bis zu deren Enden bringt und mit andern Ausdünstungsstoffen verbunden, den Körper verläßt.«<sup>54</sup> Auf diese Weise finde, so der Philosoph Julius Schaller in seiner Abhandlung *Das Seelenleben des Menschen* (1860), der dem inzwischen aus der Mode gekommenen Magnetismus deutlich distanzierter gegenüberstand,<sup>55</sup> eine Verknüpfung zweier Organismen statt: »Man macht den Andern zum Gliede seines eignen Leibes.« Indem der Arzt »selbst den Stoff dazu« herbeige, »opfert er von seiner eignen Kraft und beweist dadurch zugleich, daß er ein ungeschwächter, vollsaffiger Mann ist. Wie verführerisch ist es nun aber weiter, eine solche Gewalt über einen Andern, vollends über Mädchen und Frauen, zu erlangen, wie der magnetische Rapport sie in Aussicht stellte.«<sup>56</sup>

Der Magnetismus wirke entsprechend vor allem auf Frauen (so kann doch selten auf einen Mann gewirkt werden)<sup>57</sup>, die jedoch mit diesem Heilmittel äußerst vorsichtig umzugehen hätten. 1836 heißt es im *Damen Conversations Lexikon*: »Das edelstolze, häuslich bescheidene Weib wird vor solchen Resultaten übertriebener Reizbarkeit zurückschrecken und sich sagen, daß sein Geschlecht eines schönerm Looses werth ist, als der Taschenspielerapparat eines Charlatan zu sein.«<sup>58</sup> Die Zwiespältigkeit des Magnetismus, bei dem, so Schaller, »[d]ie Krankenstube [...] ohne Bedenken zur Schaubühne [] gemacht« werde,<sup>59</sup>

hat mithin Ähnlichkeit mit der Irritation, die vom Virtuos ausging: in analoger Weise verkomme hier, so deren Kritiker, die künstlerische Mittheilung zur (populären) Inszenierung. Zugleich jedoch galt für den Magnetismus: »Das Mädchen, welches nicht somnambul werden kann, ist nicht bloß unanständig gesund; es ist auch unfähig, tief und innig zu lieben; es hat kein Herz für die Romantik, keinen Zug nach der höhern Welt der Phantasie, keinen Glauben an die Macht des Geistes.«<sup>60</sup> Ein gewisses Maß an Krankheit war für den Kunstgenuss bzw. für die adäquate Rezeption von (virtuoser) Musik geradezu notwendig. Wenn also Heines »Arzt« angesichts der Erscheinung Liszts von »Magnetismus« spricht, so warnt er insbesondere vor der *unmittelbaren* Wirkung des von virtuos Darbietung ausgehenden »Nervenäthers« auf das weibliche Nervensystem, was unabsehbare Folgen haben könne, zumal der Virtuose laut allgemeinem Dafürhalten ebenfalls mitunter vom »Scharlatan« (d. h. vom Verführer oder auch Magnetiseur, die beide mit »Tricks« arbeiten)<sup>61</sup> kaum zu unterscheiden ist.

Sowohl beim von Heine angesprochenen »Galvanismus« (Berührungselektrizität) als auch bei der »Kontagion« (Ansteckung) handelt es sich um Formen der Übertragung, die sich beim Virtuosenkonzert durchaus auch innerhalb des Publikums ereignen konnten,<sup>62</sup> die »musikalischen Kanthariden« wiederum verweisen auf eine Käferart (»Spanische Fliegen«), von der sich angeblich ein Mittel gewinnen lasse, mit dem u. a. der Geschlechtstrieb gesteigert werden könne.<sup>63</sup> Der epileptische Anfall

60 Ebd., 383.

61 Erinnerung sei an das Aufsehen, das die Behandlung der blinden Musikerin Maria Theresia Paradis' durch den berühmten Arzt Franz Anton Mesmer erregte: Auch hier blieb letztlich unklar, ob der kurzzeitige Erfolg der Behandlung bloßer Scharlatanerie zuzuschreiben war oder nicht.

62 Auch in den Debatten um das Theater im 18. Jahrhundert war die Ansteckungsmetapher verbreitet: vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (wie Anm. 3), S. 162. Die Autorin charakterisiert die »Ansteckung« als »weinen nach gerade klassischen liminalen Zustand, einen Zustand des Zwischen, den Übergang von der Gesundheit zur Krankheit« Ebd., S. 335.

63 Art. *Kanthariden*, in: *Pierre's Universal-Lexikon* (wie Anm. 24), Bd. 9 [1860], S. 286.

(»Histrionalepilepsie«) schließlich war nach verbreiteter Ansicht eine Ausdrucksform der Hysterie – d. h. einer im 18. Jahrhundert ausschließlich dem weiblichen Geschlecht, später auch den Männern (zunächst insbesondere Schriftstellerin und Künstlerin) zugeschriebenen Krankheit, die durch »Schwächungen od[er] Reizungen des schon überhaupt sehr empfänglichen [und] im Allgemeinen die Hysterie] begünstigenden Nervensystems«<sup>64</sup> hervorgerufen werden könne. Zu den Risikofaktoren der Hysterie zählen demnach u. a. »aufregende Beschäftigungen [und] Unterhaltungen, Romanlectüre, Leidenschaften, Affecte«, aber auch »zu zeitig erwachter, zu heftiger Geschlechtstrieb, Nichtverheirathung, der Wittwenstand, Unfruchtbarkeit, Störungen in dem Geschlechts- und Unterleibssysteme aller Art« und vieles mehr. Weiter heißt es in diesem Lexikonartikel von 1859 lapidar, wie bereits Hippokrates riet: »Bisweilen hilft Verheirathung.«<sup>65</sup> So war es im Kern die Koppelung von »Empfindsamkeit und Mobilität« (als Bereitschaft, sich »von heftigen Phantasiespielen davonreißen« zu lassen), die als Erklärung für die spezifisch weibliche Neigung zur Hysterie diente.<sup>66</sup>

Die Virtuosität als »weibliche Ko-Präsenz«<sup>67</sup> von Virtuoso und Publikum impliziert eine aktivierende, »ansteckende« Wirkung, die eng an die Sphäre des Erotisch-Sexuellen grenzt und nicht zuletzt aus diesem Grunde – vor allem in der politisch unruhigen Zeit des Vormärz – streng beobachtet werden musste. So wurde die Hysterie lange Zeit als Besessenheit durch den Teufel beschrieben, was noch im 19. Jahrhundert nachwirkte.<sup>68</sup>

64 Vgl. Christina von Braun: *Versuch über den Schwind, Religion, Schrift, Bild, Geschichte*, Zürich [u. a.] 2001, S. 102.

65 Art. *Hysterie*, in: *Pierre's Universal-Lexikon* (wie Anm. 24), Bd. 8 [1859], S. 691–692, hier S. 692. Vgl. auch Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftstypen über die Frau*, Frankfurt [u. a.] 1992, S. 45; Bronfen, *Das verbotene Subjekt* (wie Anm. 46), S. 117.

66 Bronfen, *Das verbotene Subjekt* (wie Anm. 46), S. 131.

67 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (wie Anm. 3), S. 47. Der Ausdruck dient zur Beschreibung einer Performance als »Autopoiesis der feiblich-Schleife«. Vgl. ebd., insb. Kapitel 3.

68 Vgl. von Braun, *Gender, Geschichte und Geschichte* (wie Anm. 42), S. 27; Bronfen, *Das verbotene Subjekt* (wie Anm. 46), S. 118.

Hier ergeben sich Analogien zum verbreiteten Nimbus des Virtuosen als des Teufels.<sup>69</sup> Insbesondere gewisse Krankheiten, wie Geisteszerrütung und Nervenleiden, die sich in epileptischen Zufällen äußern, nannte man in früheren Zeiten, wie es 1841 im *Broekhaus-Lexikon* zum Stichwort »Teufel heißt, «ein Besessensein durch den Teufel, wahrscheinlich darum, weil in diesen Krankheiten offenbar ein fremder Wille über den Menschen Herr zu werden scheint.<sup>70</sup> Der Teufel täuscht die Menschen insofern, als er sich in ihrer »Vorstellungskraft« – nicht aber realiter in ihrem Körper – einnistet: »Die Hysterika war nun nicht mehr die sexuell frustrierte Frau, sondern vielmehr jemand, der die Gestalt eines normalen Menschen annahm, aber in Wirklichkeit ein Hort böser Geister war. Durch ihre Verbindung zu den verderblichen Kräften des Teufels galten Hysteriker, die männlichen oder weiblichen Geschlechts sein konnten, als von Dämonen besessene Wesen.«<sup>71</sup> Ein hysterisches Publikum war demnach – ebenso wie der Virtuose selbst, wenn dieser nicht gar selbst der Leibhaftige war – vom Teufel besessen.

Der Hypnotiseur-Virtuose übte mithin eine nahezu unbegrenzte Macht aus – und zwar auf die »Massen«, die laut Gustave Le Bon »[ü]berall weiblich« seien.<sup>72</sup> Bereits Mitte der 1850er Jahre gewann der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl den Eindruck, dass populäre Kultur stets mit »weiblichem Einfluss« einhergehe: »In der Leichtigkeit, mit welcher jetzt jegliches Wissen und jede Kunst Gemeingut wird, steckt mehr weiblicher Einfluß, als man ahnt. In männlicheren Zeiten vertieft sich

69 Vgl. u. a. Kurt Blaukopf: *Große Virtuosen, Teufel* [u. a.] 1954, S. 13–16; Pascal Fournier: *Der Teufelvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche* (= Rombach Wissenschaften, Reihe Cultura 22), Freiburg i. Br. 2001.

70 Art. *Teufel*, in: *Broekhaus Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung in vier Bänden*, Bd. 4, Leipzig 1841, S. 395–396, hier 395.

71 Bronfen, *Das verkehrte Subjekt* (wie Anm. 46), 118.

72 Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen* [basierend auf der Ausgabe von 1911; 1895: *La Psychologie des foules*], übersetzt von Rudolf Eisler, Hamburg 2009, S. 43. Grundlegend hierzu Andreas Huyssen: *Mass Culture as Modernism*, in: ders.: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington [u. a.] 1986, S. 44–62, hier S. 47.

der Einzelne in das Einzelne; jetzt haben Alle alle Weisheit mit Löffeln gegessen – aber es ist meist ein Schaumlöffel gewesen und das Beste ist doch durchgelaufen.«<sup>73</sup> Da der Einzelne in der Masse eine »Nähe« zur unverzüglichen Verwirklichung der eingetragenen Ideen<sup>74</sup> empfände, schlägt zudem nicht nur – erinnert sei an den Gegensatz zwischen Geist und Materie, der in Glasbrennens Satire, aber auch für das Phänomen der Virtuosität generell zentral ist – das Pendel eindeutig in Richtung »Materie« (als verwirklichte Tat) aus, sondern auch in politischer Hinsicht kann eine derart durch das »Rückenmark« beeinflusste Masse<sup>75</sup> zur »Gefahr werden. (Auch die Hysterie hatte nach landläufiger Meinung im »Rückenmark eine mögliche Ursache).<sup>76</sup>

### III – Geist

Aufgrund des Risikos, dass Liszts Auftritte mithin *ausgeschlossen* als körperlich (d. h. vor allem als erotisch-sexuell) erlebt wurden,<sup>77</sup> ist nachvollziehbar, dass zahlreiche Autorinnen und Autoren, gleichsam als Gegenbewegung, den Liszt-Enthusiasmus für die Sphäre des »Geistes« zu retten suchten. Nach La Mara (alias Marie Lipsius) etwa finde bei Liszt stets eine »Unterordnung der Bravour unter den Geist, der Materie unter die Idee« statt.<sup>78</sup> Gustav Schilling sprach mit Blick auf Liszts Virtuosität 1844 in ähnlichem Sinne von der »Souveränität des Geistes über den Leib.«<sup>79</sup> Ähnlich heißt es 1852 in der *Rheinischen Musik-Zeitung*, dass Liszts – aber auch Paganinis – Spiel »von einem geistigen Element verklärt wurde« und wir »den Flügelschlag des Genius darin rauschen hörten.«<sup>80</sup> Der Topos

73 Riehl, *Die Familie* (wie Anm. 5), S. 78.

74 Le Bon, *Psychologie der Massen* (wie Anm. 72), S. 37.

75 Ebd., S. 40f.

76 Art. *Rückenmark*, in: *Herders Conversations-Lexikon*, Bd. 4, Freiburg i. Br. 1856, S. 782–783, hier S. 782.

77 Vgl. auch Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century* (wie Anm. 16), S. 81.

78 La Mara (= Marie Lipsius): *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 1: *Romaniker*, Leipzig 1894, S. 309.

79 Gustav Schilling: *Franz Liszt. Sein Leben und Wirken*, Stuttgart 1844, S. 119.

80 Anonym: *Musikalische Leben und Treiben in Paris*, Teil 3, in: *Rheinische Musik-Zeitung* 2/44 (1852), Nr. 96, S. 761–763, hier S. 763.

von der ausschließlich oder größtenteils »geistigen« Kunst des Virtuosen Liszt zieht sich durch die Liszt-Literatur bis weit ins 20. Jahrhundert; 1908 etwa notiert der ehemalige Liszt-Schüler und -Sekretär August Göllerich, dass das »Spiel« seines Lehrers »alles Materielle als Geistbewegung« verkennt habe: »Es war die Offenbarung der ganzen geistigen Höhe seiner Zeit.« Auf diese Weise »wurde der größte Virtuose der Vernichter der bloßen Virtuosität.«<sup>81</sup>

Auch La Mara suchte den Virtuosen Liszt dieser Sphäre zu entreißen, in die er nicht zuletzt aufgrund seines Erfolges beim weiblichen Publikum zu geraten drohte. So sei er der reinen Gegenwart aus dem Grunde entzogen, weil in seiner Kunst der »Geist über die Materie« siege: »Während Liszt aber die Virtuosität solchergestalt scheinbar erniedrigend in die Schranken einer Dienerin und Trägerin der Composition bannte, hob er sie gleichzeitig dadurch weit über sich selbst hinaus, daß er einerseits ihr technisches Vermögen, ihre Ausdrucksfähigkeit unermesslich steigerte, andererseits aber die schöpferische Bethätigung des reproduzierenden Künstlers als unerlässliche Forderung feststellte.«<sup>82</sup> Um Liszt für die Nachwelt zu retten, musste dieser, anders gesagt, den Augenblick, den Körper und die bloße leiblich-technische Präsenz des Virtuosen hinter sich lassen und zum »Schaffenden« werden.

Auch Liszt selbst betonte in seinen Schriften die genuine Kreativität des Virtuosen. Letzterer nämlich schaffe, da er den »Funken« des Prometheus – Prometheus galt im 19. Jahrhundert als schöpferischer Mensch par excellence – besitze, »ebenso gut als der Componist selber.« Er haucht dem in Lethargie befangenen Körper den Athem ein, gibt ihm Glanz des Blickes, durchströmt ihn mit Feuer, belebt ihn mit dem Pulsschlag der Anmuth.« Und schließlich: »Das Wort Virtuosität und virtus stammt von dem lateinischen vir ab; die Ausübung Beider ist ein Akt männlicher Kraft.«<sup>83</sup>

81 August Göllerich: *Franz Liszt* [1908], New York 2005, S. 17 (Hervorhebungen im Original).

82 La Mara, *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 1 (wie Anm. 78), S. 309.

83 Franz Liszt: *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*. Deutsch bearbeitet von Peter Cornelius, Pesth 1861, S. 207. Vgl. hierzu

Der Virtuose sei mithin ebenso »schaffend« wie der Komponist; das »schaffende Prinzip« wiederum, das dem Genie zu eigen ist, ist für Liszt, dem Genie-Diskurs seiner Zeit entsprechend, nur als »männliches« denkbar.<sup>84</sup> Andererseits war es ihm wichtig zu betonen, dass, wenn die Virtuosa Clara Schumann »den Dreifuß des Tempels [der Kunst] bestiegt, [...] nicht mehr das Weib zu uns« spreche. Stattdessen sei es die »treu pflichtige und strenge Priesterin«, die am Klavier zu hören sei: »Sie entsagt den eigenen Eingebungen um als unbestechliche Vermittlerin, als treue Auslegerin die Orakel zu verkünden.«<sup>85</sup> Mithin sei es einzig dem männlichen Virtuosen vergönnt, sich als kongenial nachschaffende Instanz, notwendigerweise durchdrungen von »männlicher Kraft« (»vir«), zu präsentieren.<sup>86</sup> Zweifellos sucht Liszt hier das Bild von sich abzustreifen, das die 1830er und 40er Jahre – sicherlich nicht ganz zu Unrecht – von ihm zeichneten und das Friedrich Nietzsche süffisant mit dem Bonmot »Liszt: oder die Schule der Geläufigkeit – nach Weibern« kommentierte.<sup>87</sup>

### IV – Fazit und Postscriptum

Es scheint, als seien die unzähligen Versuche, Liszt musikgeschichtlich als (gar möglichst »deutschen«) »Klassiker« zu etablieren, der nicht nur die »organische« Sonatenform beherrscht, sondern auch im Grunde stets »absolute Musik« komponierte, dem in seiner Körperlichkeit hochgradig verstörenden Virtuositätsdiskurs zuzuschreiben. Zweifellos war Liszt bis zu seinem 38. Lebensjahr dessen zentrale Figur, und zweifellos ist die Wahrnehmung der

auch Jim Samson: *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge [u. a.] 2003, S. 82.

84 Hier von legen unzählige Schriften des späten 18. und des gesamten 19. Jahrhunderts Zeugnis ab. Als ein Beispiel unter vielen sei Carl Friedrich Pockels populäre Untersuchung *Der Mann. Ein anthropologisches Charaktergemälde seines Geschlechts*, Bd. 3, Hannover 1806, genannt.

85 Franz Liszt: *Clara Schumann*, in: *NZfM* 21 (1854), Nr. 23, S. 245–252, hier S. 251.

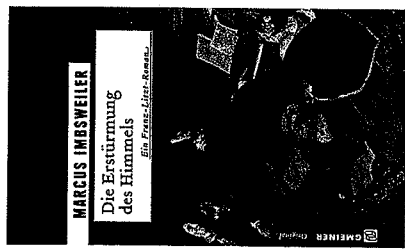
86 La Mara, *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 1 (wie Anm. 78), S. 207.

87 Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung* [1889], in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hggb. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1988, S. 111.

Musik Liszts – auch dort, wo sie mit dem Virtuosen nichts mehr zu tun hat – hiervon beeinflusst. (So lässt sich beispielsweise nachweisen, dass Edward Hanslicks Liszt-Verrisse – explizit oder unterschwellig – stets auch einen Gender-Aspekt beinhalten.<sup>88</sup>) Dem Phänomen Liszt wird man somit nur gerecht, wenn dieses in die Musikgeschichte als das eingetragene, was es war: Spektakel und Kunst, Aphrodisiakum und Geistesnahrung zugleich. Bei all dem gilt, um ein letztes Mal mit Heine zu sprechen: »[D]aß Franz Liszt kein stiller Klavierspieler für ruhige Staatsbürger und gemüthliche Schlafmützen sein kann, das versteht sich von selbst.«<sup>89</sup>

88 Vgl. Nina Noeske: *Body and Soul, Content and Form. On Edward Hanslick's Use of the Organism Metaphor*, in: Edward Hanslick: *Aesthetic, Critical, and Cultural Contexts*, hg. von Nicole Grimes, Sibbhan Donovan und Wolfgang Marx, Rochester, New York (im Druck).

89 Heinrich Heine: *Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald. Zahner Brief*, in: Ders.: *Säkularausgabe*, Bd. 7, hg. von der Stiftung Weimarer Klassik und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin [u. a.] 1983, S. 287.



**MARCUS IMBSWEILER**  
**Die Erstürmung des Himmels**

462 Seiten, Paperback.  
ISBN 978-3-8392-1213-4.

**DERKOMPONIST UND DASMÄDCHEN**  
Franz Liszt, gefeierter und umschwärmter Klaviervirtuose, zieht sich im Sommer 1841 zur Erholung auf die Rhein-Insel Nonnenwerth zurück. Mit ihm kommen seine Lebensgefährtin, die Gräfin Marie d'Agoult, und ihre gemeinsame Freundin, die Schriftstellerin George Sand. Schon bald wird die Insel zum Ziel von Musikliebhabern und Liszt-Verehrern, die per Dampfschiff anreisen. Im August gibt er ein gefeiertes Konzert zum Weiterbau des Kölner Doms, was die Liszt-Begeisterung am Rhein noch einmal steigert. Dafür kriselt es zusehends im Verhältnis mit Marie, die seinen Tourneepänen kritisch gegenübersteht. Als ein kleines Mädchen spurlos verschwindet, überlagern sich die Ereignisse ...

*Ein wunderbarer Roman über den berühmten Komponisten und ein lebendiges Panorama der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert – fundiert recherchiert und exzellent erzählt.*



Wir machen's spannend  
www.gmeiner-verlag.de

Hans-Joachim Hinrichsen

**Zwischen Enthusiasmus und Desillusionierung.**

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

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

1 Brief Hans von Bülows an Georg II. von Sachsen-Meiningen, 12. November 1883, zit. nach Alfred Erck, Inge Erck und Herta Müller: *Hans von Bülow. Meininger Jahre*, in: *Städtewirter Forschungen* 25 (1990), S. 33.  
2 Brief Max Regers an Marie von Bülow, 4. Mai 1915, Original verschollen, Abschrift im Max-Regler-Institut (MRI), Karlsruhe. Mein herzlichster Dank gilt dem MRI für die

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

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

Mitteilung entsprechender Passagen aus noch unpublizierten Briefen Regers.

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

4 *»Max Reger – Auarbeiter«*. Max Reger in den Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Max-Regler-Institut Karlsruhe, München 2011, S. 71–144.

**DIE TONKUNST, Ausgabe Oktober 2011**

**THEMA – LISZT UND DIE FRAUEN**

- Detlef Altenburg: Liszt und die Frauen – Der Stoff, aus dem die Träume sind
- Lisbeth Suhrcke: Zwischen persönlicher Verehrung und kulturpolitischen Zielen  
Das Liszt-Bild der Publizistin Marie Lipsius (1837–1927)
- Jeroen van Gessel: Carolyne von Sayn-Wittgenstein: Selbstständig an Liszts Seite
- Beatrix Borchard: Was heißt hier Wirklichkeit?  
Zum Marie d'Agoult-Bild in der aktuellen Liszt-Biographie
- Axel Schröter: Liszts Schülerinnen – Zu Unrecht vergessene Virtuoseninnen
- Kadja Grönke: Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin
- Wolfgang Seibold: »Liszt vor den Thoren, das hat etwas so Elektrisches«  
Das Liszt-Fieber der 1840er Jahre
- Nina Noeske: Die Geburt der Virtuosität aus dem Geiste der Hysterie?  
Zur »Lisztomanie« als weibliches Phänomen

**ESSAY – Wissenschaftliche Beiträge**

- Hans-Joachim Hinrichsen: Zwischen Enthusiasmus und Desillusionierung.  
Die Meininger Hofkapelle unter Hans von Bülow (1880–1885) und Max Reger (1911–1914)

**FOYER – Berichte, Jubiläen, Nachrichten, Kongresse**

- Kongress-Reviews
- Die Metapher als »Medium« des Musikverstehens: Osnabrück, 17. bis 19. Juni 2011  
Plainchant in Austrian Polyphony, Wien, 23. August 2011
- Nachrichten & Kongresse
- Neues aus den Instituten

**MODERNE – Musik des 20. und 21. Jahrhunderts**

- Martin Gelland: Sprunghaftes im gelähmten Stillstand.  
Allan Pettersson (1911–1980) zum 100. Geburtstag
- Stefan Drees: Auf der Suche nach neuer Erlebnisqualität  
Zwei DVDs und das Problem der Visualisierung von Musik
- Josefine Hoffmann: »belcanto with different notes«  
Unsuk Chins *Alice in Wonderland* im Theater Bielefeld
- Neuheiten

**NEUERSCHEINUNGEN – Fachliteratur, Noten, Faksimilia**

Rezensionen

- Meisheim: *Paradigm Lost* (536); Siitan, Pappel, Söoro (Hgg.): *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördliche Europa. Strukturen und Prozesse* (538); Heilmann, Hinrichsen, Ottner (Hgg.): *Öffentliche Einsamkeit. Die deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert* (541); Roegner, Struck (Hgg.): *Johannes Brahms, Orchesterwerke Band 7* (543); Hascher-Burger: *Verborgene Klänge* (546); Hochradl: *Ög Neuwirths und Efriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen* (548); Hohmaier (Hg.): *Jahrbuch 2011 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (550); Enselein: *Der Kontrapunkt in Instrumentalwerk von Joseph Haydn* (553); Steinke: *Oper nach Wagner* (555); Gail: *Charles E. Ives' Fourth Symphony* (557); Hein, Kolb (Hgg.): *Musik und Humor* (559); Heilmann (Hg.): *Joseph Haydn: Sinfonie um 1766–1769 / Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze. Bearbeitung für Streichquartett* (561); Teich, Geertinger: *Die italienische Opernsinfonia 1680–1710* (563); Schmidt (Hg.): *Mendelssohn Lieder* (564); Grotjahn, Vogt (Hgg.): *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (566); Jung-Kaiser, Kruse (Hgg.): *Chopin der Antistar* (568); Gottwald: *Hörgeschichte der Chormusik des 20. Jahrhunderts* (570); Zimpel: *Der kadenzelle Prozeß in den Durchführungen* (571); Weiss: *»To make a Lac out of jazz«* (573); Synofzik, Ottenberg: *Schumann und Dresden* (574); Böning: *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist* (575); Tröndle: *Das Konzert* (577)

Verlags-Neuheiten & Empfehlungen

**SCHALLRICHTER – Tonträger**

CD-Rezensionen

- Dora Pejačević: *Symphony, Phantasia Concertante / Dora Pejačević: Piano Trio, Cello Sonata* (587)
- Distant Strill*. Trios for violin, horn and piano, Dacapo (589); John Blow: *Venus and Adonis*, cpo (590)
- CD-Neuheiten



Titel Martin Fischer: *Liszt und die Frauen* (2011)  
Tusche/Aquarell/Leinwand, 50 x 20 cm