



Von der Eutopie zur Utopie: Liszts Spuren in der DDR¹

Nina Noeske, Weimar

Die Verbindung von Musik und Utopie hat eine lange und vielgestaltige Tradition, etwa in den literarisch-philosophischen Gesellschaftsutopien, in denen Musik oft eine zentrale Stellung einnimmt. Nachzulesen ist dies u.a. in Platons Abhandlung über den Staat, in dem die Wächter ihr Wachhaus nahe der Musik bauen, oder in der idealen Gesellschaft von Thomas Morus' *Utopia* (1516). Verhandelt wird hier, welche Rolle Musik im menschlichen Zusammenleben spielt und welche Funktion ihr zugewiesen wird, wer sie wann, mit welcher inneren Einstellung praktiziert – weniger aber darum, wie sie konkret beschaffen ist (auch wenn Platon bestimmte Tonarten den anderen vorzieht). Sowohl bei Platon als auch bei Morus, aber auch in Tommaso di Campanellas *La città del Sole* (dt. *Der Sonnenstaat*, 1602) und anderen literarisch-philosophischen Entwürfen hilft Musik letztlich, das reibungslose Funktionieren einer Gesellschaft zu sichern; die Tonkunst, deren körperlich-geistige Macht über die Menschen mithin vorausgesetzt wird, dient hier also der Stabilisierung.

Francis Bacons *Nova Atlantis* (dt. *Neu-Atlantis*), erschienen 1627, ist unter den bekannten Zukunftserzählungen insofern eine Ausnahme, als es hier ganz konkret um die Art und Beschaffenheit von Musik geht.² Da seine entsprechenden Schilderungen heute ausgesprochen zukunftsweisend – utopisch – wirken, sei aus diesem Büchlein ausführlich zitiert:

»Wir besitzen Häuser für Akustik [im Original heißt es: ›Sound-houses‹], in denen wir die Töne und ihre Entstehung erforschen und vorführen. Unsere Harmonien sind anders als die eurigen. Wir verwenden auch Viertel-

töne und noch geringere Tonverschiebungen. Unseren Musikinstrumenten, die ihr noch nicht kennt, entlocken wir Melodien von höchstem Wohlklang, die euch unbekannt sind. [...] Wir können auch alle artikulierten Töne nachahmen, alle Buchstabenlaute, die Stimmen der Vierfüßler und den Gesang der Vögel. Mit gewissen akustischen Vorrichtungen, die an das Ohr gebracht werden, können wir das Gehör verbessern und die Tonübertragung selbst beträchtlich verstärken. Wir können auch den Schall nach verschiedenen merkwürdigen Verfahren zum Widerhall bringen (eine Erscheinung, die euch unter dem Namen Echo bekannt ist), wobei aber die Töne nicht nur wiederholt zurückgeworfen, sondern auch nach Belieben verstärkt oder geschwächt werden können; die artikulierte Stimme läßt sich dabei auch in einer andern Klangfarbe wiedergeben. Endlich sind wir auch imstande, die Töne durch gerade oder gekrümmte Rohre auf weite Entfernungen auch in nicht gerader Richtung weiterzuleiten.«³

Im Folgenden seien zwei Themenbereiche verschiedener Epochen miteinander kurzgeschlossen; gemeinsamer Nenner ist dabei die Perspektive des Utopischen, das Moment des Zur-Zukunft-hin-Offenen. Im Zentrum steht zum einen die Musikgeschichte der DDR, genauer: das Musikdenken in der DDR von den 1950er- bis in die 1980er-Jahre, das sich seinerseits immer wieder und in hohem Maße durch den Blick auf die musikalische Vergangenheit, d.h. musikalische Traditionen und Traditionsbestände manifestierte und legitimierte. Dabei hielt

Summary

From Eutopia to Utopia: Traces of Liszt in the GDR

This text examines how Franz Liszt was received in the German Democratic Republic (GDR) from the 1950s to the 1980s, interpreted through changing ideas of utopia. Liszt, long described as a »musician of the future,« was repeatedly reshaped to fit the cultural and political needs of East German society.

In the early GDR, Liszt was celebrated as a revolutionary, a humanist close to Saint-Simonism, and even as a precursor of Socialist Realism. The 1956 naming of the Weimar music academy after him and the 1961 celebrations of Liszt's 150th birthday emphasized that socialism had fulfilled his artistic and social ideals. His revolutionary works were framed as proof of continuity between 19th-century struggles and the socialist present.

By the 1980s, this triumphalist image gave way to a new focus on Liszt's late works. Fragmentary and experimental, they were interpreted less as failures of revolutionary hope than as radical, modernist gestures pointing to open futures and unresolved tensions. Scholars and musicians highlighted their proximity to avant-garde aesthetics and the collapse of the traditional »work-concept,« making Liszt a figure of autonomy and artistic resistance rather than socialist accomplishment.

Liszt's reception in the GDR thus reveals shifting perspectives: from early claims of realized utopias to later recognition of unfulfilled dreams and aesthetic modernism.

man sich – wie vielerorts – vor allem an »große Einzelne«, die heroisiert wurden und entsprechend als Vorbilder fungierten.

Der Fokus liegt entsprechend auf den jeweiligen, mehr oder weniger offiziellen Perspektiven ostdeutscher Kulturpolitik und Musikwissenschaft auf die Musik und Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts: Insbesondere an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT liegt es nahe, sich auf den Namensgeber, einen »Zukunftsmusiker«, zu konzentrieren – ohne sich dabei in die Geschichte der musikalischen »Heroenerzählungen« einzureihen, sondern diese, im Gegenteil, kritisch zu durchleuchten.

In den 50er- und 60er-Jahren wurde Liszt in der DDR zunächst als Sozialrevolutionär, Utopist, aber auch als »Klassiker« vereinnahmt, der letztlich den Sozialistischen Realismus antizipiert hatte. In den 1980er-Jahren schließlich erstand der Komponist, nachdem es zwischenzeitlich eher still um ihn geworden war, als »Romantiker« und zugleich als Vertreter einer (relativ-) autonomen Kunst im emphatischen Sinne wieder auf – als jemand, der als Ahnherr der musikalischen Avantgarde auch im eigenen Lande gelten kann. Dabei fällt eine bemerkenswerte Parallele auf: Während der frühen DDR war der Blick vor allem auf den »frühen« und »mittleren«, in der späten hingegen auf den »späten« Liszt gerichtet. Zugleich zeigt sich, dass Liszt der offiziellen, linientreuen Musikgeschichtsschreibung etwa eines

Ernst Hermann Meyer oder Hansjürgen Schaefer, die zunächst das Zepter der Deutungshoheit in der Hand hatten, zunehmend entzogen wurde, um mit ihm für eine musikalische Autonomie im emphatischen Sinne einzutreten. Hier zeigen sich »Herrschaft« und »Eigen-Sinn«, um es mit einem Buchtitel von Thomas Lindenberger zu sagen.⁴ Vor allem anhand der Liszt-Jubiläumsjahre 1961 und 1986 lässt sich dies gut nachvollziehen: Immer wieder bezieht man sich in diesen Jahren auf die Tradition, um den eigenen Standort zu bestimmen.

Während, kurz gesagt, die frühe DDR behauptete, Liszts soziale und künstlerische Ideen – Utopien – verwirklicht zu haben oder kurz vor deren Verwirklichung zu stehen, wodurch diese letztlich abgegolten schienen, machte man sich in der späten DDR diesbezüglich keine Illusionen: Die Utopien des 19. Jahrhunderts nämlich standen als solche weiterhin (oder erneut), gleichsam uneingelöst, im Raum – das entsprechende musikalische Erbe war demnach also keineswegs verwirklicht oder »vollstreckt«, sondern blieb, was es war: Repositorium nicht erfüllter Träume, zur Zukunft hin offenes Potential. Bemerkenswerterweise erfuhr dabei zugleich auch der Denker des Utopischen, nämlich der nach 1956 in der DDR in Ungnade gefallene Philosoph Ernst Bloch, eine Art unterschwellige Renaissance.⁵

1956 – Anfänge

Bis zum 21. Oktober 1956 hatte die Weimarer Hochschule für Musik keinen Namen. Am 22.10. des Jahres – also zu Liszts 145. Geburtstag – fand, im Rahmen einer Festwoche auch zum zehnjährigen Jubiläum der Wiedereröffnung nach dem Zweiten Weltkrieg, im Deutschen Nationaltheater (DNT) Weimar ein Festakt zum Zwecke der Namensgebung statt, zu dem namhafte Persönlichkeiten geladen waren; von nun an war die Weimarer Hochschule – nicht zuletzt, weil deren Gründung maßgeblich auf Liszt zurückgeht – »die Liszt-Institution der DDR«. ⁶ Neben dem damaligen, mit noch nicht einmal 30 Jahren sehr jungen Hochschulrektor Werner Felix, der kurz darauf auch eine kleine Liszt-Biographie verfasste, ⁷ gab es Ansprachen von Hans Pischner, damaliger stellvertretender Minister für Kultur, Karl Hossinger, Kulturfunktionär aus Erfurt, dem damaligen Weimarer Oberbürgermeister Hans Wiedemann sowie zweier Vertreter einer ungarischen und tschechischen Delegation, die eigens zum Anlass der Namensgebung nach Weimar gekommen waren. ⁸

Man kann die Festreden zur Namensgebung in voller Länge auf der Internetseite hfm-weimar.de (unter der Rubrik »Tondokumente – Hörspuren in die jüngere Geschichte der Hochschule« ⁹) nachhören. Hans Pischner etwa rekurriert in seiner etwa 25minütigen Ansprache ausführlich auf die »utopischen« Elemente in Liszts Wirken, nimmt vor allem Bezug auf den Einfluss des Saint-Simonismus auf den jungen Komponisten und kommt dann aber zu dem Schluss, dass eben jene Utopie der 1830er-Jahre nun – im Jahr 1956 – zu einer »greifbaren Wirklichkeit [...] geworden« sei; was Liszt für seine Gegenwart, Mitte des 19. Jahrhunderts, u. a. auch mit dem Plan einer Goethe-Stiftung wollte, sei nunmehr, auf sozialistischem Boden, größtenteils Realität geworden. ¹⁰

Verwirklichte Utopien hören auf, solche zu sein; »Utopie« nämlich bedeutet, nach (griechisch) Ou-Topos, »Nicht-Ort«. Sobald das Gedachte, die Möglichkeit, das in die Zukunft projizierte Realität geworden ist, kann von Utopie nicht mehr die Rede sein. Aus der Sicht Pischners und anderer heißt das: Die im musikalischen Erbe formulierte Utopie wurde in der Gegenwart eingelöst, in der Idealgesellschaft hat sie den Weg zur Eutopie bereitet, zum »guten Ort«. ¹¹ Gleich zu Beginn von Werner Felix' achtseitiger Vorrede zur Weimarer Festwoche 1956 wird jener, so Huschke, »katechismenmäßige« Satz Liszts zitiert, der die Liszt-Rezeption in der DDR zu dieser Zeit auf den Punkt bringt: »Es ist der Satz [...],

der ›Zukunftsmusik‹ als erreicht definiert, wenn der Musiker die ›Saiten seiner Lyra‹ mit der ›Tonhöhe der Zeiten in Übereinstimmung zu bringen‹ gelernt habe.« ¹² Der Komponist galt somit als Sprachrohr seiner Zeit, wobei die Weimarer Hochschulleitung damit vor allem »die ›neue Zeit‹ mit dem ›Sieg des Sozialismus‹« identifizierte. ¹³ Und so ist es kein Zufall, dass – neben so prominenten Werken wie dem zweiten Klavierkonzert – am Tag des Festaktes Liszts ansonsten selten erklingender, schlicht gehaltener »Arbeiterchor« für Männerchor mit Bass-Solo und Klavierbegleitung von 1848 aufgeführt wurde. ¹⁴ Von diesem Chor hieß es damals in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, dass dieser »den Einfluß« beweise, »den die Ideen des utopischen Sozialismus auf Liszt hatten«, zugleich zeuge er »von der aktiven Anteilnahme Liszts am Geschehen seiner Zeit.« ¹⁵ Der »Arbeiterchor« entspricht dem Aufbauwillen der 50er Jahre nahezu perfekt. Grundsätzlich ging es in Weimar darum, fortan weiterhin im Geiste des Zukunftsmusikers zu wirken, sprich, dessen Ideen – über das bereits Erreichte hinaus – zur Verwirklichung zu verhelfen, etwa durch das Bereitstellen von Kunst für das gesamte Volk.

In der DDR wurde immer wieder die Nähe Liszts zu den französischen, (Juli-)revolutionären Ideen von 1830, zum frühen Sozialismus, zum Saint-Simonismus und zur Arbeiterklasse betont – dies etwa mit Verweis auf das Mitte der 1830er Jahre komponierte Klavierstück *Lyon* mit dem Motto der dortigen aufständischen Seidenweber: »Vivre en travaillant ou mourir en combattant« (dt. »arbeitend leben oder kämpfend sterben«). Dieses Motto wird bei Liszt gleich zu Beginn fanfarenartig auskomponiert und am Ende erneut aufgegriffen. – Zudem verwies man auf Liszts spätere Affinität zu den Ideen der Revolution von 1848, denen der Komponist – so der Tenor – stets treu geblieben sei. Und schließlich wurde in der DDR schon 1956 immer wieder, und damit eng zusammenhängend, Liszts ungarische Herkunft hervorgehoben. So druckte etwa die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* in der Dezember-Ausgabe des Jahres einen Artikel des jungen ungarischen Musikwissenschaftlers János Karpáti ab, in dem es heißt, dass der Ungar und der Revolutionär Liszt deckungsgleich seien; beides sei, wie es am Ende des Beitrags im Superlativ heißt, der »charakteristischste Wesenszug des Lisztschen Werkes«. ¹⁶ Liszts Erbe wurzele zwar im europäischen Erbe, münde aber »eindeutig und geradlinig in die ungarische Kultur«. ¹⁷ Ähnlich sah dies der damals bereits arrivierte ungarische Kollege Bence Szabolcsi: Bei aller Internationalität und trotz der Tatsache, dass Liszt sich niemals vollständig mit

seinem Heimatland zu identifizieren vermochte, sei dieser doch kein heimatloser, sondern vielmehr ein genuin »osteuropäische[r]« Künstler. Unanfechtbar nämlich sei, dass »Liszts wirkliche Gefühlssituation, sein Verhältnis zu seiner Umgebung nichts mit [Peter] Raabes romantischer Bohème-Heimatlosigkeit zu tun hat; was uns hier entgegentritt, ist vielmehr die ›Wurzelhaftigkeit‹ und der Humanismus eines osteuropäischen Künstlers, der seine Heimat gesucht und im weitesten und bleibendsten Sinne des Wortes schließlich auch gefunden hat.«¹⁸ Entsprechend ziehe sich auch der ungarische Stil wie ein roter Faden durch sein Schaffen.¹⁹

Bemerkenswert ist, wie sich sogar das rätselhafte, oft als bruchstückhaft oder gar – psychologisierend – verzweifelt wahrgenommene Spätwerk in diese Erzählung von Liszt als im weitesten Sinne Sozialrevolutionär einfügen lässt. Kárpáti spricht diesbezüglich vage vom »erneute[n] revolutionäre[n] Experimentieren«: »Dies ist die letzte Revolution des alten Liszts [sic], die Revolution mit der größten Bedeutung, aber eine nur angefangene Revolution.«²⁰ Auch Szabolsci betont, dass Liszt die Ideale der Revolution unvermindert bis an sein Lebensende hochgehalten habe – aufgrund der tatsächlichen, ernüchternden (gesellschaftlichen) Verhältnisse sei er aber eben daran verzweifelt.²¹



1961 – Konsolidierung

Wer sich mit der Liszt-Rezeption in der DDR beschäftigt, der wird auch im Jubiläumsjahr 1961 mehr als fündig; es handelt sich um einen »erste[n] Höhepunkt der Liszt-Pflege« in diesem Land²² – und zugleich, so Huschke, um eine »Eintagsfliegen-Feier«.²³ In der Tat: Verglichen mit den Bach- oder Beethoven-Jubiläen fallen die Feierlichkeiten zu Liszts 150. Geburtstag bescheiden aus; aufschlussreich ist auch, dass Liszt in Georg Kneplers prominenter, zweibändiger *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, immerhin just in diesem Jahr (1961) in Ost-Berlin erschienen, im Gegensatz zu Hector Berlioz nur ganz am Rande vorkommt – und wenn er genannt wird, dann in einem Atemzug mit Frédéric Chopin.²⁴

In Weimar gab es im Oktober 1961 eine erneute Festwoche (mit Ausstellung, Publikationen, Konzerten). Jene Rezeptionstopoi, die sich bereits fünf Jahre zuvor als zentral andeuteten, wurden nun auch von weiteren namhaften (linientreuen) Musikwissenschaftlern aufgegriffen. Hansjürgen Schaefer etwa hob am 2. August 1961 in der Parteizeitung *Neues Deutschland* Liszts »Bekenntnis zum revolutionären Erbe der Klassiker« hervor. So seien auch Werke wie das »heroische« erste Klavierkonzert von der »kämpferische[n] Parteinahme des Musikers für die freiheitlich-demokratischen Ideen« von 1848 geprägt. Der Autor verweist außerdem auf einen vermeintlichen blinden Fleck des Komponisten, denn der »bürgerliche Demokrat Liszt« habe »die gesellschaftlichen Widersprüche seiner Zeit« vor allem nach 1848 *nicht* durchschaut und flüchtete so in seinen späteren Jahren »aus der Misere der Realität in die mystischen Sphären religiöser Ideale«.²⁵ – Eine solche Auffassung war in der DDR nicht unbedingt Konsens; zumeist ging man, wie schon fünf Jahre zuvor, davon aus, dass Liszt bis zum Schluss ein »Kind des bürgerlich-revolutionären Aufschwunges vom 1830 bis 1848« gewesen und dessen »Bewußtsein der Vereinsamung, der Isolierung« der späteren Jahre umso stärker gewesen sei.²⁶

Der Oberbürgermeister von Weimar, Dr. Wiedemann, beglückwünscht den Direktor der Franz-Liszt-Hochschule, Dr. Felix, zur Namensgebung. In: *Musik und Gesellschaft* 6 (1956), H. 12, S. 458.

Die Deutung schwankt also zwischen irrationaler Zuflucht beim Mystizismus und rational erklärbarer politischer Resignation. In einer in *Musik und Gesellschaft* veröffentlichten musikalischen Analyse der späten Klavierstücke *Ungarische Bildnisse*, komponiert wahrscheinlich 1885, spricht der ungarische Musikkritiker und Musikwissenschaftler György Kroó in diesem Sinne von »dunkle[m] Kummer, Qual, Ringen ohne Erlösung«, von unverhülltem »Seelenschmerz« und »düstere[n] Tragödien«: »Der Monolog der Einsamkeit wird durch starr, hartnäckig wiederholte Grundthemen, durch den Ostinato-Charakter, fast bis zur Unerträglichkeit gespannt.«²⁷ Die politischen Ereignisse nach der missglückten Revolution habe der Komponist als »seinem persönlichen Schicksal verwandt« empfunden: »Liszt empfand in den letzten Lebensjahren die tragische Bitternis des Künstlers, des Menschen und des Patrioten mit gleicher Intensität.«²⁸

Oder, anders gewendet: Das Private (hier: eines Künstlers) ist politisch. Und da aus dieser Perspektive das Private zugleich die Kunst bestimmt, ist auch das Künstlerische politisch.

Neu ist außerdem, dass man sich 1961, im Jahr des Mauerbaus, deutlicher als zuvor, nun auch unter Rückgriff auf das musikalische Erbe, von Westdeutschland abzugrenzen suchte. Luitpold Steidle, Weimarer Oberbür-

germeister und Vorsitzender des damaligen Liszt-Festkomitees in der DDR, plädierte in der unionsnahen Tageszeitung *Neue Zeit* am 15. Oktober 1961 – eine Woche vor Liszts 150. Geburtstag – für nichts weniger als ein notwendiges neues Liszt-Bild, das sich von der »bürgerlich-idealistische[n]« Forschung konsequent abzugrenzen habe. Vor allem in Westdeutschland nämlich werde der Komponist »von einer unbelehrbaren, eigensüchtigen deutschen Geschichtsforschung als deutschstämmiger Abkömmling, genau wie in der Zeit der faschistischen Herrschaft, [...] »vereinnahmt.«²⁹

Westdeutsch-reaktionäre Ansätze dieser Art, entweder der (vermeintlichen) Germanisierung des Komponisten oder der Identifikation Liszts als Kosmopoliten, gingen demzufolge, so Felix, Hand in Hand mit der Tendenz, Liszts Verankerung in revolutionären Umbruchszeiten und dessen »fortschrittliche Position« zu leugnen; dies sei »unzweifelhaft ein ernstes Problem der bisherigen Lisztforschung.«³⁰ (Damit ist sicherlich auch die westdeutsche Fokussierung auf das »Musikalisch-Stilistische« gemeint, das – wie auch im Falle Beethovens und anderer – von Gesellschaftlichem absehen zu können glaubte.) Der Budapester Musikwissenschaftler Kálmán Czomacsz Tóth zeigte sich entsprechend erleichtert darüber, dass insbesondere die DDR-Musikwissenschaft sich von der deutsch-nationalen Vereinnahmung Liszts konsequent distanziert habe.³¹ Auch die Weimarer Festwoche wurde

1. Lyon.

F. von L. (amennais) gewidmet. Vivre en travaillant ou mourir en combattant.

(Komponiert 1834.)

Allegro eroico.

ff marcato

precipitato *fff molto energico sempre*

allerorten gelobt; noch einmal Hansjürgen Schaefer im *Neuen Deutschland*, diesmal kurz nach dem 150. Jahrestag: Man habe sich in Weimar überzeugen können, »wie viele« von Liszts »weit vorausschauenden Ideen und Pläne[n] hier« – im »Arbeiter-und-Bauern-Staat« – »Wirklichkeit geworden sind.«³²

Zu jenen Kompositionen, die im Liszt-Jahr 1961 zu besonderen Ehren kamen und immer wieder als fortschrittlich hervorgehoben wurden, zählen, neben *Lyon* und dem ebenfalls bereits erwähnten Arbeiterchor, u. a. die Symphonische Dichtung *Les Préludes*, eine Musik, so Felix, »voller Kraft und stürmischem Elan«, die »zu den historischen Ereignissen der Revolutionszeit in einer engen gedanklichen und emotionalen Beziehung« steht.³⁴ Zugleich müsse jenem Werk »auch die letzte Spur jener unerhörten Schändung genommen« werden, »die ihr in der Zeit des barbarischen Hitlerkrieges zugefügt worden ist.«³⁵ Angeführt werden auch die beiden Klavierkonzerte sowie der *Totentanz*, Werke, in denen die Virtuosität – so Werner Felix – ein neues »Denken und Erleben« verkörpere. Die Frage ist suggestiv: »Wer wollte heute noch im Ernst behaupten, daß diese Werke mit dem Geschehen und dem Geist der Revolution nichts zu tun hätten?«³⁶

In der Symphonischen Dichtung *Hungaria* wiederum (1854), so Felix – und diese Deutung ist mit Blick auf ein derart explizit programmatisches Werk sicherlich schlüssiger, wenn auch mit Blick auf die Metaphorik fragwürdig – herrschten »männlich kraft[t]volle, kämpferische Züge vor«;³⁷ es handele sich um »nichts anderes als ein neues Bekenntnis zu den Ideen, die in Ungarn auf den Fahnen der Revolutionäre gestanden hatten.«³⁸ Generell sei Liszts Musik »tief innerlich von einer starken Bindung an die Errungenschaften der musikalischen Klassik getragen«. Entsprechend – und das ist entscheidend – sei es verfehlt, den Komponisten »als Kronzeuge[n] für die Rechtfertigung eines verschwommenen Romantikbegriffes« zu benutzen, denn Liszt habe nie dem »Typ des sogenannten romantischen Künstlers« entsprochen.³⁹

Auch Liszts Virtuosität sei niemals Selbstzweck, sondern habe ihre Ursache in einem veränderten Wirklichkeits-erleben – und damit letztlich in tiefgreifenden gesellschaftlichen Prozessen. Diese werden zwar nicht explizit benannt; gemeint sind aber die Industrialisierung und das sich neu formierende Selbstbewusstsein von Proletariern und Arbeitern, das sich auch in der Virtuosität bemerkbar mache. Auch in dieser Hinsicht ist der Künstler also ein Seismograph. Die Widersprüche in Liszts Leben

und Werk seien demnach nichts anderes als eine (hier: unbewusste) Widerspiegelung der »ungelösten Widersprüche im Leben der Gesellschaft«;⁴⁰ gemeint sind die Klassengegensätze. Als Fazit hält Felix fest: »Viele der kühnen, vorwärtsweisenden Ideen, die Franz Liszt vor hundert Jahren aussprach oder niederschrieb, gehen erst heute im Zeichen des Sozialismus in Erfüllung. Auf diese Weise ist die sozialistische Gesellschaft [...] zum eigentlichen Vollstrecker seiner großartigen Gedanken und Pläne geworden.«⁴¹

1986 – Revision und Öffnung

Was Wolfram Huschke mit Blick auf die Zeit zwischen den frühen 60er- und den späten 70er-Jahren für die Weimarer Hochschule konstatierte, lässt sich ohne weiteres auf die gesamte DDR übertragen: Liszt war in dieser Zeit, jenseits einzelner Konzerte und einiger repräsentativer Anlässe vor ausländischen Gästen, nahezu vergessen.⁴² Im Gegensatz zu Bach, Händel, Beethoven oder Wagner spielte er für das eigene Selbstverständnis kaum eine Rolle. Nach einem erfolglosen ersten Gründungsversuch einer Weimarer Liszt-Gesellschaft rief der vormalige Rektor der Hochschule, Hans-Rudolf Jung, 1982 einen »Arbeitskreis Franz Liszt« (später geleitet von Wolfgang Marggraf bzw. Wolfram Huschke) ins Leben, der 1990 in die heute immer noch existierende Franz-Liszt-Gesellschaft überging. Dem »insgesamt nicht befriedigenden Stand der Liszt-Pflege in Weimar und in der DDR«⁴³ sollte damit produktiv begegnet werden. Seit 1983 fanden alljährlich im Oktober die Weimarer Liszt-Tage statt, der Liszt-Klavierwettbewerb zog seit 1986 ein interessiertes Publikum an. Und eben jener Arbeitskreis Franz Liszt war es auch, der für die Liszt-Feierlichkeiten 1986 – der Todestag des Meisters jährte sich am 31. Juli zum 100. Male – verantwortlich zeichnete.

1986 war bereits von einem Hauch Glasnost und Perestroika geprägt; dies war auch im Bereich der Kultur und Musik zu spüren. Der Rekurs auf Liszt als Kämpfer für die revolutionäre Arbeiterklasse hielt sich nunmehr entsprechend in sehr engen Grenzen. Auffallend hingegen ist, wie sehr man bemüht war, ein Liszt-Bild in all seinen Widersprüchen zu zeichnen, wobei auch Liszts Kirchenmusik im Oktober 1986 in Form eines Weimarer Symposiums, veranstaltet durch den Landeskirchenrat der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Thüringen, wieder verstärkt in den Fokus rückte.⁴⁴ In diesem Jahr erfuhr zudem die von dem Weimarer Michael von Hint-

zenstern wenige Jahre zuvor wiederentdeckte »Liszt-Or-gel« in Denstedt einige Aufmerksamkeit.⁴⁵ Hintzenstern war es auch, der sich für das kirchenmusikalische und Orgelschaffen Liszts praktisch wie auch publizistisch engagierte.⁴⁶

Neben der Kirchenmusik war es vor allem das »Spätwerk«, das nun das verstärkte Interesse auch der Wissenschaft auf sich zog – offensichtlich ein Spätwerk, das sich nicht mehr erschöpfend aus dem bloßen Scheitern utopisch-revolutionärer Ideale erklären lässt. Wolfgang Marggraf etwa widmete sich in seinem zentralen Beitrag zum Jubiläumsjahr 1986, publiziert in *Musik und Gesellschaft*, fast ausschließlich dem späten »Zukunfts-musiker« der 1880er Jahre. Die Ambivalenzen Liszts zwischen sozialem Engagement und aristokratischer Lebensführung nicht aus dem Auge verlierend, heißt es angesichts des ebenso rätselhaften wie bestürzenden, erschütternden und hoffnungslosen, ja: radikalen Spätwerks, das sich »auch den letzten Konzessionen an Hörgewohnheiten« verweigere, dass dieses »Kundgaben eines Gescheiterten, Gebrochenen« beinhalte, »der die Epochenproblematik auf seine Weise erleidet.« Dies alles sei allein »aus persönlichen Motiven« nicht erklärbar: »In der Trauer, die diese Kompositionen beherrscht, hat sich [...] vor allem die leidvolle Einsicht in das Ende aller utopischen Hoffnungen niedergeschlagen, mit denen die Generation Liszts ihren Weg durch die Geschichte begann.« Und nun folgt ein für das Verhältnis der späten DDR zum späten Liszt zentraler Satz: Diese Erfahrung führe bei Liszt – »ungleich radikaler« noch als bei Wagner – »zum Verfall der Werkidee selbst.« Es handele sich um ein »Zeugnis kompromißloser Aufrichtigkeit, die jedes wie immer geartete Werk als Versuch scheinhafter Affirmation empfindet und darum von ihm [dem »Werk«] sich distanziert.«⁴⁷ Der »Werkbegriff, eine zentrale Kategorie der klassischen Ästhetik«, sei »auf diese Kunstgebilde nur noch bedingt anwendbar.«⁴⁸ Spätestens hier fragt man sich, wer hier eigentlich schreibt – der 2023 verstorbene Weimarer Musikwissenschaftler Wolfgang Marggraf oder der Frankfurter Musikphilosoph Theodor W. Adorno? – Marggraf geht so weit, den »Zerfall der Werkidee im Spätschaffen Liszts« als (im Superlativ) »extremste [!] Ausprägung einer Tendenz« zu begreifen, »die letztlich sein gesamtes Komponieren bestimmte.« Und just hier setze das Vermächtnis des Künstlers ein, an das es anzuknüpfen gelte: Dieser Speer, den Liszt weit in den Raum der Zukunft geschleudert hatte, müsse nun aufgehoben werden.⁴⁹

In ihrem 2014 veröffentlichten Buch über Romantikrezeption in der DDR (*Composing the Canon*) vertritt Elaine Kelly die originelle These, dass Adornos Konzeption des »Spätwerks« (gemeint ist vor allem dasjenige Beethovens) in der späten DDR greifbare Realität geworden sei: Ähnlich wie bei Adornos Beethoven sei es demnach auch in der DDR vor allem die Ironie, als künstlerisches Mittel der Distanzierung, die in einem fragmentierten sozialistischen Kollektiv eine Renaissance erlebt habe.⁵⁰ Auf dem Gebiet der Musik kann man sich diesbezüglich u.a. mit Blick auf Kompositionen von Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker oder Christfried Schmidt überzeugen. Ironie ist zugleich eine zutiefst romantische Errungenschaft.

Auch Peter Gülke zeigt sich 1987 fasziniert ausgerechnet von Liszts Spätwerk. Beim dortigen Verzicht auf jegliche Inszenierung, sonst für Liszt charakteristisch, die nunmehr, da ohne Adressat, sinnlos geworden sei, handele es sich um nichts weniger als um die, so Gülke, »Abdankung des Kunstcharakters«.⁵¹ Eine derartige Interpretation ist noch radikaler als der Verweis auf den lediglich aufgehobenen Werkbegriff – denn Kunst geht damit direkt über ins Leben, die Utopie hebt sich auf. Während Marggraf also (im Sinne Adornos) auf eine Ästhetik der Moderne verweist, geht Gülke, mit Liszt, implizit den Schritt hin zur Avantgarde, zur – so die bekannte Formel von Peter Bürger – »Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis«.⁵² Im Gegensatz zum Liszt des Jahres 1961 war jener von 1986 wiederum – und das hängt mit dem »Spätwerk-Charakter« der späten DDR zusammen – vor allem heimatlos. Gülke konstatierte, »daß er nirgends hingehörte, nirgends ganz dazugehörte und noch als magyarischer Nationalheros Gast blieb«: »Ungar mit heißem Herzen, aber zugleich einer ganz nach dem Bilde, das man sich z.B. in Pariser Salons von einem Ungarn machte.«⁵³

Seit den frühen 1980er Jahren wurde in der DDR die Romantik rehabilitiert: 1981 fand in Dresden eine Romantik-Konferenz statt, 1984 widmete *Musik und Gesellschaft* dem Thema ein Sonderheft. Auch die Liszt-Rezeption geriet in dieses Fahrwasser, wobei, mehr noch als in der BRD, »Romantik« (und damit auch der »Romantiker« Liszt) einen dezidiert politischen Impuls be- bzw. erhielt: Neben Marggraf und Gülke ist auch Frank Schneider in seinem Liszt-Porträt von 1988 vom Spätwerk des höchst widerspruchsvollen Komponisten fasziniert. Der Kosmopolit und Patriot, »weiterzige und mildtätige Demokrat«, »heillose[...] Egozentriker«, »zeitweilig radikale Sozialist« und Aristokratenfreund,

Bonvivant und Asket, Denker und Katholik⁵⁴ habe, so Schneider, mit seinen späten Klavierstücken – und hier bezieht er sich explizit auf die Nr. 4, »Teleki Laszlo«, aus den *Historischen Ungarischen Bildnissen* – eine »absolut querständige Musik« geschaffen, »die mit ihrer experimentellen, fast schon atonalen Harmonik, mit ihrer strikt daraus konstruierten motivischen Konsequenz und ihrer beinahe skeletthaften pianistischen Kargheit unmittelbar zur Vorgeschichte der neuen Musik unseres Jahrhunderts gehört.«⁵⁵ Mit dieser Deutung knüpfte Schneider nicht zuletzt an seinen westdeutschen Kollegen Carl Dahlhaus an, der die strukturelle Avanciertheit in Liszts Kompositionen als explizit moderne Errungenschaft analysierte, etwa in der Symphonischen Dichtung *Prometheus*.

Teleki Laszlo ist der Name eines an der 1848er-Revolution beteiligten, dann aber verhafteten und schließlich begnadigten ungarischen Freiheitskämpfers, der sich am Ende aus Gewissensgründen das Leben nahm. Liszt verwendet in dieser Komposition standardisierte »Marsch-, Gebets- oder Signal-Intonationen« (mit Tremoli-Trommeln in der linken Hand), laut Schneider »ein symbolischer Verweis auf die kollektive Biographie all jener [...], die an den patriotischen Kämpfen um nationale Unabhängigkeit beteiligt waren.«⁵⁶ Zweifellos hat das Stück mit der offiziellen, aber kaum bestätigten Tonart g-Moll eine auch semantisch nachvollziehbare Dramaturgie, ganz grob: Dem A-Teil mit einem charakteristischen, über ganze 56 Takte in der linken Hand hartnäckig wiederholten, Schritt für Schritt verdichteten Ostinato-Motiv *fis-g-b-cis* (in verschiedenen Oktaven; der Tritonus *g-cis* sticht auch durch die betonten Zählzeiten hervor) schließt sich nach einem kurzen, überleitenden Sostenuato-Teil ein gebetsartiger Mittelteil an. Obwohl dieser Abschnitt einen ganz anderen Charakter hat, ist auch hier das Ostinato-Motiv versteckt: zunächst kaum hör- und sichtbar, dann immer deutlicher, sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen. Ähnlich wie im *Prometheus* macht sich hier Liszts »strukturelles« Denken bemerkbar. Abschließend leitet das Motiv über in eine Art Verklärung – hier ist das Motiv gleichsam aufgehoben. Frank Schneider zufolge weist das Stück auch in semantischer Hinsicht eine klare Dramaturgie auf: »Vorerst isolierte Ereignisse treten zusammen, for-

mieren sich wie zu einem Kondukt, steigern sich zum grandiosen Salut, schlagen um in andächtiges Gebet und münden in das Zeremoniell einer stolzen Totenbeschwörung.«⁵⁷ Demnach handelt es sich um eine Art Miniatur-Heldenepos.

Parallelen zum Klavierstück *Unstern!* von 1881 sind kaum zu übersehen: Auch diese Komposition beginnt einstimmig-karg, skelettartig; auch hier gibt es an prominenter Stelle einen Tritonus sowie eine schrittweise Beschleunigung; die ebenfalls hörbaren Grenzen der Tonalität sind hier durch die bevorzugte Verwendung einer Ganztonskala markiert. Im späteren Verlauf der Komposition treten zudem, wie in »Teleki Laszlo«, Tremoli auf, dazu sind fast schon Cluster-artige Akkorde zu hören; am Ende mündet dies in eine Art Choral (sostenuto-quasi Organo). Der Schluss ist denkbar offen.



Bruno Hinze-Reinhold
am Liszt-Flügel in der Hofgärtnerei

Kein Zweifel: In den 1980er-Jahren wurde Liszt den offiziellen Kulturinstanzen, den Vertretern des Sozialistischen Realismus auch auf dem Gebiet der Musik entzogen und zum Vorläufer der Avantgarden – sicherlich auch jenen des eigenen Landes – gemacht. Dabei kam das Spätwerk gerade recht; Analoges lässt sich bereits anlässlich des Beethoven-Jubiläums 1970 feststellen, als sich Harry Goldschmidt im Gegensatz zu den üblichen Huldigungen des ›mittleren‹ symphonischen, menscheitsverbrüdernden Beethoven in dessen Spätwerk vertiefte und damit zugleich ein Statement zur Kulturpolitik des eigenen Landes abgab.

Musikalische Utopien

Das utopische Moment einer vermeintlich resignativen, ernüchterten und zugleich verrätselten Kunst liegt darin, dass im Fragmentarischen, Zerrissenen, Lückenhaften, Dissoziierten, den Konventionstrümmern⁵⁸ inmitten des Artikulierten, Raum ist für Skizzen und Entwürfe von bislang Ungedachtem, die eben nicht klar ausmalen, worin das Wünschbare nun genau besteht. Dies wiederum ist ganz im Sinne etwa von Adorno und Bloch, die 1964 in einer Radiodiskussion im Südwestfunk »Möglichkeiten der Utopie heute« ausloteten⁵⁹ und immer wieder darauf rekurrten, dass es beim Nachdenken über Utopie zu Recht eine Art ›Bilderverbot‹ gibt. Die absolute Utopie nämlich wäre, so schildert es Adorno, die Abschaffung des Todes, die aber in der Welt, wie sie nun einmal ist, schlichtweg nicht gedacht werden kann, ohne die Realität zu leugnen und damit ›falsches Bewusstsein‹ ins Spiel zu bringen. Die Abschaffung des Todes ist – wie die Utopie – nur als ›bestimmte Negation‹ denkbar, nicht aber als Affirmation (oder Kitsch); hier sind sich Adorno und Bloch einig.

Auch an der Liszt-Rezeption in der DDR um das Jubiläumsjahr 1986 herum lässt sich zeigen, dass es vor allem darum ging, erneut, insbesondere auch im Ästhetischen, einen offenen Raum herzustellen, der die Zugänge zu Neuem und Anderem freilegt – immer auch in bestimmter Negation der offiziellen Liszt-Rezeption ein Vierteljahrhundert zuvor. Die Ironie der Geschichte ist freilich, dass kurz darauf, in den 1990er-Jahren, *erneut* das Utopische für abgetan erklärt wurde⁶⁰ – diesmal, weil sich die Geschichte nach dem Ende des Kalten Krieges vermeintlich ein für allemal auf den richtigen Weg begeben habe und die Befriedung der Welt durch den Kapitalismus besiegt sei.

Der ›eutopische‹ (klassisch-revolutionäre) Liszt der frühen DDR wurde also zum ›utopischen‹ (romantisch-avantgardistischen) der späten; das revolutionäre Potential des Künstlers verlagerte sich zugleich vom ›Außermusikalischen‹ hinein in die Musik selbst. Und damit schließt sich der Kreis: Nicht mehr Platon, Morus oder Campanella mit ihren sozialutopischen Ideen eines idealen Staates definieren die Möglichkeiten musikalischer Utopien, stecken deren Geltungskreis ab, sondern der eingangs ausführlicher zitierte Francis Bacon, der für sein ›Nova Atlantis‹ letztlich die Autonomie sämtlicher Bereiche des Lebens, und damit auch der Kunst und Musik, für sich in Anspruch nahm: eine sehr moderne Idee.

Wer oder was war aber nun Liszt – jener von 1956 bzw. 1961 oder jener von 1986? Der westdeutsche oder der ostdeutsche, oder ein ganz anderer? – Zweifellos ist in Liszt all das enthalten, was in den 30 Jahren von 1956 bis 1986 (wie auch davor und danach) als Facette des Menschen und Künstlers jeweils in den Vordergrund gerückt wurde. Nicht zuletzt der Liszt-Rezeption in der DDR ist es zu verdanken, dass Liszt auch als politisch denkender und schaffender Künstler angemessen ins Blickfeld der Musikwissenschaft rückte. Rezeptionsgeschichte erhellt somit immer mindestens zweierlei: die Anliegen, Wünsche und Ziele der Rezipienten (hier: der Menschen in der DDR, entweder geprägt vom sozialistischen Aufbauwillen oder desillusioniert vom eigenen Staat) wie des Rezeptionsobjekts (hier: Liszt). Die Rezeption ist Teil des Gesamtphänomens, und man wird einer historischen Figur nicht vollständig gerecht, wenn man diesen Faktor ausblendet. Liszt ist *auch* ein Diskurs, zu Lebzeiten schon, bis heute.

Eine entscheidende Facette der Liszt-Rezeption in der DDR wurde in diesem Beitrag ausgespart – und das ist die künstlerische. Tatsächlich war die Beziehung zwischen wissenschaftlich-theoretischem Diskurs und künstlerischer Praxis auch in der DDR oft, wie es Elaine Kelly ausdrückte, wenig harmonisch (›less than harmonious‹);⁶¹ und so konnte es passieren, dass ein so umtriebiger Pianist wie der ehemalige Rektor der Weimarer Hochschule, Bruno Hinze-Reinhold, seinen Fokus auf Liszts Spätwerk legte, lange bevor dies die Wissenschaft tat: »Zu meiner Aufgabe als Interpret ist es geworden, nach dem Wertbeständigen und Zukunfts-

weisenden in seinem [Liszts] Schaffen zu suchen«, heißt es in den *Lebenserinnerungen* des Pianisten.⁶² Die entsprechenden Interpretationen des Lisztschen Spätwerks lassen sich auf der erwähnten Tondokumente-Seite der

Hochschule für Musik nachvollziehen⁶³ – doch die Interpretationsgeschichte des Liszt'schen Werks ist ein Thema für einen anderen Vortrag.

- 1 Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um die leicht überarbeitete Antrittsvorlesung der Autorin, gehalten am 10. April 2024 im Festsaal des Fürstenhauses der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar.
- 2 Dazu auch Friedrich Geiger: Zur Geschichte der musikalischen Zukunft, in: Archiv für Musikwissenschaft 69/4 (2012), S. 329–335, hier S. 332.
- 3 Francis Bacon: Neu-Atlantis, übersetzt von Günther Bugge, durchgesehen und neu hg. von Jürgen Klein, Stuttgart 1987, S. 52.
- 4 Thomas Lindenberger (Hg.): Herrschaft und Eigensinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR, Köln u.a. 1999.
- 5 Elaine Kelly: Composing the canon in the German Democratic Republic: narratives of nineteenth-century music, New York 2014, S. 143.
- 6 Wolfram Huschke: Franz Liszt. Wirken und Wirkungen in Weimar, Weimar 2010, S. 318.
- 7 Werner Felix: Franz Liszt: Ein Lebensbild, 2. Aufl. Leipzig 1961. Wolfram Huschke kommentiert: »Mangels anderer solcher Arbeiten wurde sie zum nächsten Jubiläum 1986 noch einmal aufgelegt. Weit aus geschickter als in der Festschrift von 1956 beleuchtet Felix hier die historisch vielfältigen Aspekte im scharfen Licht der damaligen kulturpolitischen Doktrinen, ohne dem Gegenstand allzu viel Gewalt anzutun.« Huschke 2010 (wie Anm. 6), S. 320.
- 8 Vor allem für die ungarische Delegation war die Weimarer Reise mit einigen Komplikationen verbunden, da just einen Tag später, am 23. Oktober, ein landesweiter Volksaufstand gegen das ungarische Regime in Budapest blutig niedergeschlagen wurde, so dass man zunächst nicht ins Heimatland zurückkehren konnte.
- 9 <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente/willkommen> (abgerufen am 19.6.2025).
- 10 <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente/dieverleihung-des-namens-franz-liszt-an-die-hochschule-im-jahre-1956> (Ansprache von Hans Pischner, ca. 14'05" bis 15'30", abgerufen am 19.6.2025).
- 11 Zur »Eutopie« in der DDR vgl. auch Kelly 2014 (wie Anm. 5), S. 148.
- 12 Wolfram Huschke: Zukunft Musik: eine Geschichte der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, Köln u.a. 2006, S. 390f.
- 13 Ebd.
- 14 <https://www.hfm-weimar.de/tondokumente/dieverleihung-des-namens-franz-liszt-an-die-hochschule-im-jahre-1956/franz-liszt-arbeiterchor#HFM> (abgerufen am 19.6.2025).
- 15 Anonym (–er.–): Franz-Liszt-Hochschule zu Weimar, in: Musik und Gesellschaft 6 (1956), H. 12, S. 18/458. Die Karl Marx'sche Nomenklatur, »utopischer Sozialismus« statt »Frühsozialismus«, wird in der DDR durchgehend übernommen.
- 16 János Kárpáti: Das Erbe Franz Liszts und die ungarische Musikwissenschaft. Zum 145. Geburtstag und 70. Todestag des Meisters, leicht gekürzte Übersetzung von A. Czongár, in: Musik und Gesellschaft 6 (1956), H. 12, S. 13/453–16/256, hier S. 16/456. Zuvor heißt es: »Es kann kein Zufall sein, daß wir, indem wir nach dem Ungar Liszt suchten, bei dem Revolutionär Liszt angelangt sind. Dies ist kein »falscher Kreis« [...]« (ebd.).
- 17 Ebd., S. 15/455.
- 18 Bence Szabolcsi: Franz Liszts Lebensabend, in: Musik und Gesellschaft 6 (1956), H. 12, S. 16/456–19/459, hier S. 17/457.
- 19 Ebd., S. 16f./456f.; beispielhaft genannt werden u.a. die Symphonischen Dichtungen *Tasso* und *Heroïde funèbre*, die h-Moll-Sonate sowie die Krönungsmesse.
- 20 Kárpáti 1956 (wie Anm. 16), S. 16/456.
- 21 Szabolcsi 1956 (wie Anm. 18), S. 457.
- 22 Hans Rudolf Jung: Liszt-Pflege in der DDR, in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 78 (1987), S. 113–126, hier S. 120. URL: https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_078_0016-0028.pdf (abgerufen am 19.6.2025).
- 23 Huschke 2010 (wie Anm. 6), S. 321. Weiter heißt es: »Dass 1961 anderswo – insbesondere mit und durch Alfred Brendel – eine neue Sicht und Entwicklung Raum gewann, kam in Weimar noch lange nicht an.« (Ebd.)
- 24 Georg Knepler: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 1: Frankreich – England, Berlin 1961, S. 255.
- 25 Hansjürgen Schaefer: ...in die Weiten der Zukunft. Franz Liszt zum 75. Todestag am 31. Juli, in: Neues Deutschland, Nr. 211, 2.8.1961, S. 4.
- 26 Felix 1961 (wie Anm. 7), S. 198.
- 27 György Kroó: Franz Liszts »Ungarische Bildnisse«, in: Musik und Gesellschaft 11 (1961), S. 599–603, hier S. 602.
- 28 Ebd., S. 603.
- 29 Luitpold Steidle: Franz Liszt und unsere Zeit, in: Neue Zeit, 15.10.1961, S. 1f.
- 30 Werner Felix: Liszts Schaffen um 1848: Versuch zur Deutung seiner Programmatik, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae: Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók (Budapest, 1961), Fasc. 1/4, T. 5 (1963), S. 59–67, hier S. 59f. In seiner Liszt-Biographie von 1961 heißt es außerdem: »So gilt heute die Frage der Anerkennung von Liszts Zugehörigkeit zur ungarischen Nation als Gradmesser dafür, von welcher politischen Plattform aus dieser Künstler gesehen wird.« (S. 209)
- 31 Kálmán Czomacz Tóth: Virtuose, Weltmann, genialer Komponist. Zum 150. Geburtstag von Franz Liszt, in: Neue Zeit, Nr. 248, 22.10.1961, S. 4.
- 32 Hansjürgen Schaefer: Festwoche in Weimar. Die Deutsche Demokratische Republik ehrte Franz Liszt zu seinem 150. Geburtstag, in: Neues Deutschland, Nr. 299, 30.10.1961, S. 3.

- 33 Werner Felix: Franz Liszt. Zum 150. Geburtstag am 22. Oktober, in: Musik und Gesellschaft 11 (1961), S. 588–596, hier S. 591.
- 34 Felix 1963 (wie Anm. 30), S. 62f.; »Wir tun deshalb recht daran, ein solches Werk aus der intimen, privaten Sphäre herauszulösen und in die erregenden Zusammenhänge der Zeit seiner Entstehung einzuordnen. Die Musik dieses Werkes zeigt den Komponisten auf einem Höhepunkt seiner schöpferischen Aktivität. Diese Aktivität zog aber ihre Nahrung aus dem vorwärtsdrängenden Geist der revolutionären Bewegung.« Vgl. dazu Kelly 2014 (wie Anm. 5), S. 49: »If classical humanism was deemed to offer a historical precedent for the enlightened socialist self, the romantics embodied the attributes of the Western other.«
- 35 Felix 1961 (wie Anm. 33), S. 591. Das Hauptthema von *Les Préludes* wurde im Zweiten Weltkrieg als Erkennungsmelodie für den Wehrmachtbericht im Rundfunk und in den Wochenschauen verwendet.
- 36 Felix 1961 (wie Anm. 33), S. 591.
- 37 Ebd.
- 38 Felix 1963 (wie Anm. 30), S. 63.
- 39 Felix 1961 (wie Anm. 33), S. 592.
- 40 Ebd., S. 595.
- 41 Felix 1961 (wie Anm. 7), S. 214.
- 42 Wolfram Huschke: Zur Liszt-Identität der Musikhochschule Weimar, in: Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference (= Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae T. 42, Fasc. 1/2 (2001), S. 197–212, hier S. 208; s. auch Wolfram Huschke: Nachwirkung in Konzertpraxis und Forschung. Liszt-Pflege in Weimar heute, in: Musik und Gesellschaft 36 (1986), S. 350–351, hier S. 350. Auch 2010 konstatiert Huschke, hier vor allem mit Blick auf Weimar: »In den folgenden zwei Jahrzehnten [nach 1961] geschah auf Liszt bezogen nicht viel. Die künstlerische und wissenschaftliche Selbstdarstellung der Hochschule zu ihrer Hundertjahrfeier 1972 war eher blamabel. Liszt kam hier so vor, dass der Gesamteindruck eher verstärkt als verwischt wurde, die Hochschule habe ihn inzwischen jenseits von Briefkopf und einer neuen und durchaus hässlichen Liszt-Medaille fast vergessen, als eine alte Gewohnheit, die man lieber nicht reflektiert.« (Huschke 2010, wie Anm. 6, S. 322.)
- 43 Jung 1987 (wie Anm. 22), S. 120.
- 44 Vgl. Wolfgang Hanke: Neubewertung eines Lebenswerkes. Zum Symposium »Franz Liszt und die Kirchenmusik« in Weimar, in: Neue Zeit, 21.11.1986.
- 45 Michael von Hintzenstern: Wo einst auch Liszt musizierte. Im Originalzustand erhalten: die Peternellorgel in Denstedt bei Weimar, in: Neue Zeit, 5.7.1986, S. 4.
- 46 Vgl. u.a. Michael von Hintzenstern: »Zukunftsmusik« der späten Jahre für den sakralen Raum, in: Neue Zeit, 31.7.1986, S. 4.
- 47 Wolfgang Marggraf: »...den Speer in den unendlichen Raum der Zukunft schleudern«. Traditionsbezüge und Innovationen im Schaffen Franz Liszts, in: Musik und Gesellschaft 36 (1986), S. 342–347, hier S. 346.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd., S. 347.
- 50 Kelly 2014 (wie Anm. 5), S. 22: »And as with Adorno's model of lateness in art, the fragmentation of the socialist collective resulted in a climate in which irony flourished.«
- 51 Peter Gülke: Über Liszts »inszenatorisches« Komponieren, in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 78 (1987), Bd. 78, S. 16–28, hier S. 27, URL: https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_078_0016-0028.pdf (abgerufen am 19.6.2025).
- 52 Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1984, S. 98.
- 53 Gülke 1987 (wie Anm. 51), S. 27.
- 54 Frank Schneider: Génie oblige! Franz Liszt, in: ders.: Welt, was frag ich nach dir? Politische Porträts großer Komponisten, Leipzig 1988, S. 145–162, hier S. 150.
- 55 Ebd., S. 145.
- 56 Ebd., S. 148.
- 57 Ebd., S. 145.
- 58 Theodor W. Adorno: Beethoven. Philosophie der Musik, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 2. Aufl. 1994, S. 183: »Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Sie sprengt sie, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdruckslos den Schein der Kunst abzuwerfen. Von den Werken läßt sie nur Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht. [...] Mit dem Ausbruch von Subjektivität splittern sie [die Konventionen] ab. Als Splitter, zerfallen und verlassen, schlagen sie endlich selber in Ausdruck um [...]«.
- 59 <https://archive.org/details/AdornoErnstBloch-MglichkeitenDerUtopieHeuteswf1964> (abgerufen am 20.6.2025).
- 60 Joachim C. Fest: Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters (1991), in: ders.: Nach dem Scheitern der Utopien: Gesammelte Essays zu Politik und Geschichte, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 141–204.
- 61 Kelly 2014 (wie Anm. 5), S. 4: »[T]he relationship between discourse and practice in the GDR was often less than harmonious.«
- 62 Bruno Hinze-Reinhold: Lebenserinnerungen, hg. von Michael Berg, Weimar 1997, S. 192. In einem 1961 in der *Thüringischen Landeszeitung* publizierten Artikel (»So jung war der alte Liszt!«) heißt es bei Hinze-Reinhold: »Was nun Liszt als selbständigen Tonschöpfer anlangt, so ist es nicht zu hoch gegriffen, wenn man sagt, daß er eigentlich den Unterbau geschaffen hat, auf welchem die ganze neuere Musik steht.« Demnach sind bei Liszt bereits »schon ganze Blütenknospen« des Impressionismus nachweisbar; »[s]elbst im Sinne der Zwölftonmusik aufgestellte Themen lassen sich bei ihm nachweisen. In vielen Alterswerken kümmert sich der Komponist überhaupt nicht mehr um harmonische Gesetze. Dieser Expressionismus ist in fast allen Fantasie-stücken und Monologen der letzten Lebensjahre zu verspüren. Das Motivische – es sind meist aneinandergereimte Motivfetzen ohne eigentliche Durcharbeitung – ist hochinteressant. Vieles ziemlich gewagt und ungehemmt. Die Härte seiner Tonsprache und die gewisse Atonalität gemahnen geradezu an Hindemith und Bartók [...]. In seinen Schlüssen weicht der Meister gänzlich vom Normalen ab und endet kaum mehr wohlgesittet auf der Tonika, sondern irgendwo im Wesenlosen.« Zit. nach ebd., 194f.
- 63 Vgl. Anm. 9.

