

**Schriftenreihe des  
Sophie Drinker Instituts**

**Herausgegeben von Freia Hoffmann**

**Band 12**

Annkatrin Babbe und Volker Timmermann

**Musikerinnen und ihre Netzwerke  
im 19. Jahrhundert**



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Gefördert von der Sophie Drinker Stiftung

Oldenburg, 2016

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag  
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
Postfach 2541  
26015 Oldenburg  
E-Mail: [bisverlag@uni-oldenburg.de](mailto:bisverlag@uni-oldenburg.de)  
Internet: [www.bis-verlag.de](http://www.bis-verlag.de)

ISBN 978-3-8142-2338-4

## **Inhalt**

<i>Annkatrin Babbe und Volker Timmermann</i>	
Vorwort	7
<i>Karl Traugott Goldbach</i>	
Instrumentalistinnen im Londoner Kammermusik-Netzwerk 1857. Eine Explorationsstudie zum Einsatz der Sozialen Netzwerkanalyse in der historischen Musikwissenschaft	13
<i>Claudia Schweitzer</i>	
Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert	27
<i>Christine Fornoff</i>	
Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts	41
<i>Irène Minder-Jeanneret</i>	
Instrumentalmusikerinnen in der französischen Schweiz im 19. Jahrhundert: Identifikationsmuster und Beziehungsstränge	69
<i>Katharina Deserno</i>	
Cellistinnen und ihre Lehrer im 19. Jahrhundert. Transformation der polarisierten Geschlechtergrenzen in der künstlerischen Ausbildung am Beispiel der Violoncellistinnen aus der belgischen Celloschule von Adrien-François Servais	91
<i>Volker Timmermann</i>	
„Ein fruchtbares, social wichtiges Thema“ – Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts	113
<i>Susanne Wosnitzka</i>	
„Gemeinsame Not verstärkt den Willen“ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien	131

<i>Freia Hoffmann</i> Netzwerke von Musikerinnen in Paris und London	149
<i>Annkatrin Babbe</i> Netzwerke von und um Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium	163
<i>Kadja Grönke</i> Konkurrenzen, Kollegialitäten, Karrieren. Pianistinnen aus dem Weimarer Liszt-Kreis	179
<i>Freia Hoffmann</i> Die Pädagogin, Pianistin und Komponistin Elise Müller und der wiederentdeckte „Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungsanstalt“ von Wilhelm Christian Müller	203
<i>Raymond Dittrich</i> Die Pianistin Wilhelmine Clauss-Szarvady (1832–1907) als Interpretin und Herausgeberin von Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts	225
<i>Monika Tibbe</i> Originelle Musikerinnen	253

## Konkurrenzen, Kollegialitäten, Karrieren. Pianistinnen aus dem Weimarer Liszt-Kreis

Kadja Grönke

### Lisztianer<sup>1</sup>

Franz Liszt hat neben seinen Aktivitäten als Pianist, Dirigent, Komponist und Publizist regelmäßig auch unterrichtet und diese Tätigkeit nach Beendigung seiner öffentlichen Virtuosen-Laufbahn nachdrücklich intensiviert. Angesichts der zunehmenden Zahl derjenigen, die seine pianistische Unterweisung suchten, erteilte er Einzelstunden bald nur noch in besonderen Fällen (ebenso wie kompositorischen Rat) und lehrte im Rahmen von Meisterkursen – eine Unterrichtsform, die er offenbar als erster regelmäßig in derart großem Umfang nutzte.

An seinen drei Hauptlebensorten Budapest (wo er an der 1875 von ihm gegründeten Königlich-Ungarischen Musikakademie<sup>2</sup> jeweils in den ersten Monaten des Jahres Klavierklassen abhielt und auch ausgewählte Privatschüler unterrichtete), Rom (wo er während des letzten Jahresdrittels kleine Gruppen oder Einzelunterricht bevorzugte) und Weimar (das ab 1869 das eigentliche Zentrum seines Lehrens und zwischen Mai und August Wallfahrtsort „*einer Legion von Pianisten*“<sup>3</sup> war) scharten sich Musikerinnen und Musiker um ihn, die ihn menschlich verehrten, künstlerisch zu ihm aufsa-

---

1 Der Begriff „Lisztianer“ wird hier so verwendet, wie er im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gebräuchlich war: In zeitgenössischen Quellen (z. B. im Nachlass von Emma Grosscurth, aufbewahrt im Sophie Drinker Institut Bremen, Abdruck mit freundlicher Genehmigung) und Erinnerungstexten (z. B. Emil Sauer, *Meine Welt. Bilder aus dem Geheimfach meiner Kunst und meines Lebens*, Stuttgart 1901, S. 165) bezeichnet er KlavierschülerInnen, MusikerInnen und MusikfreundInnen, die dem Liszt-Kreis nahestanden und Liszt persönlich kannten. In dieser historisch belegten Version impliziert die Formulierung keinerlei geschlechtliche Zuordnung der einzelnen Mitglieder.

2 Seit 1925: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (Franz-Liszt-Musikakademie). Siehe hierzu Margit Prahács, „*Franz Liszt und die Budapester Musikakademie. Liszts Pester Wohnung nach seinem Tode*“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger, Budapest 1978, S. 48–94. Siehe auch Gabriella Paterson, *Die Institutionalisierung der professionellen Musikausbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Budapest. Die Instrumental- und Gesangs-ausbildung am National-Conservatorium und an der Königlich Ungarischen Landes Musik Akademie mit besonderem Fokus auf die Beschulung von Frauen*, Masterarbeit, Universität Oldenburg 2013.

3 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 162.

hen, von seinem Können zu profitieren suchten und die der alternde „Meister“<sup>4</sup> (wie er inner- und außerhalb der Stunden respektvoll bezeichnet wurde) seine „Kinder“<sup>5</sup> nannte.

Solchermaßen von Liszt als Gruppe wahrgenommen, verwundert es kaum, dass seine Schülerinnen und Schüler sich auch selbst als eine besondere Kaste begriffen und sich stolz „Lisztianer“ nannten. Insbesondere in Weimar bildeten sie zwischen 1869 und 1886 einen verschworenen Zirkel, geadelt durch Liszts Bereitschaft, sie während seiner dortigen Sommeraufenthalte (also „zumeist von April bis in den Frühherbst“<sup>6</sup>) „am Dienstag – Donnerstag und Sonnabend von 4 bis 6 Uhr“<sup>7</sup> abends<sup>8</sup> im ersten Stock der Hofgärtnerei zu empfangen und ihnen in der Gruppe Stunden zu geben.

Im Folgenden werden Unterricht und Alltagsgepflogenheiten während der Weimarer Meisterkurs-Wochen dargestellt und die Auswirkungen auf die künstlerischen Tätigkeiten ausgewählter Schülerinnen nachvollzogen.<sup>9</sup>

---

4 Ebenso wie der Begriff „Lisztianer“ wird auch die Bezeichnung „Meister“ in dieser Ausarbeitung als historische Wortprägung genutzt, da sie in Liszts später Weimarer Zeit inner- und außerhalb des Liszt-Kreises die gängige Benennung für den Künstler ist.

5 Z. B.: „Der Meister kam erst um ½ 5 Uhr & sagte: ‚Lieben [sic] Kinder, ich bitte tausendmal um Entschuldigung, aber ich hatte Besuch ...‘“, Grosscurth, Brief vom 24. Apr. 1880, Nachlass.

6 Michael Schwalb, *Franz Liszt in Weimar. Die Jahre von 1869–1886 in der Hofgärtnerei*, Berlin 2012, S. 11.

7 Allerdings war Liszt offenbar flexibel und orientierte sich an Bedarf, Zeit und eigener Motivation. Fay berichtet von einer „Lection von vollen vier Stunden“, [Amy Fay,] *Musikstudien in Deutschland. Aus Briefen in die Heimath von Amy Fay*, Berlin 1882, Repr. Regensburg 1996, S. 137.

8 A. [Alexander] Siloti, „Meine Erinnerungen an Franz Liszt. Aus dem Russischen übertragen von Sophie Korsunskaja“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 10/11 (1913), S. 294–318, hier S. 299.

9 Über Liszts Weimarer Meisterkurse der Jahre 1869 bis 1886 gibt es deutlich mehr und vielfältigere Zeugnisse als über seine Unterrichtstätigkeit in Budapest und Rom oder über die erste Weimarer Zeit (1848 bis 1861). Zahlreiche Dokumente hierzu werden heute im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA) aufbewahrt. Die Auswertung dieser Sammlungsbestände wurde 2014 durch ein Forschungsstipendium der Klassik Stiftung Weimar ermöglicht; die Zitate erfolgen mit freundlicher Genehmigung. Des Weiteren hat Carl Lachmund (*Mein Leben mit Franz Liszt*, Eschwege 1970) ein umfangreiches Erinnerungsbuch hinterlassen, das neben seinen eigenen Erlebnissen aus den Jahren 1882 bis 1884 auch seinen regen Briefwechsel mit ehemaligen KommilitonInnen auswertet. Ergänzt durch August Göllerichs Unterrichtsprotokolle ([Wilhelm Jerger,] *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886: Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich* [= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 39], Regensburg 1975; außerdem: Elisabeth Maier u. Renate Grasberger, *Années de pèlerinage. Neue Dokumente zu August Göllerichs Studienzeit bei Franz Liszt und Anton Bruckner*, Wien 2013) sowie die ausführlichen Familienbriefe von Emma Grosscurth (Nachlass) ergibt sich nicht nur ein Einblick in Liszts Arbeit mit seinen SchülerInnen, sondern auch ein facettenreiches Panorama des Weimarer Liszt-Kreises. Eine besondere Bedeutung kommt den Erinnerungen von Amy Fay (*Musikstudien*, 1996) zu, da sie vor ihrem Aufenthalt bei Liszt bereits die Schulen von Tausig und Kullak durchlaufen hat und die Unterschiede ebenso bewusst reflektiert wie ihre eigene, amerikanische Perspektive auf das deutsche Musikleben. Weitere Erinnerungstexte ergänzen und präzisieren im Wesentlichen das, was Lachmund, Göllerich, Grosscurth und Fay überliefern. Zumeist handelt es sich um kürzere Texte (Siloti, „Erinnerungen“, 1913) oder Teile von Memoirliteratur (Richard Burmeister, *Musik ist meine Religion*. 7. Dez. 1860 Hamburg – 19. Febr. 1944 Berlin, Manuskript Staatsbibliothek Berlin N. Mus. Nachl. 45,1, Zitate mit freundlicher Genehmigung; Anna Grosser-Rilke, *Nie verwehte Klänge. Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten*, Leipzig u. Berlin 1937). Dass auch reine Fiktion als Erinnerungen publiziert wurde (Anton Strelezki, *Persönliche Erinnerungen an Gespräche mit Liszt*, München 2011), zeigt, dass es von der Liszt-Verehrung zur Liszt-Vermarktung nur ein kleiner Schritt ist.

## Liszts Weimarer Meisterkurse

Eine Ausbildung zur Konzertpianistin bzw. zum Konzertpianisten war im 19. Jahrhundert bevorzugt eine Meisterlehre und damit stark von einer Einzelpersonlichkeit geprägt, die zugleich ausübender Künstler war. Der Unterricht konnte Teil des Curriculums an öffentlichen Hochschulen sein – wie im Falle der Stunden, die Clara Schumann für das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. abhielt.<sup>10</sup> War der Andrang an SchülerInnen jedoch zu groß, reagierten manche PianistInnen mit der Gründung einer eigenen, privaten Ausbildungsstätte nur für das Klavier – beispielsweise Carl Tausig mit seiner Schule des Höheren Klavierspiels (Berlin), Theodor Kullak mit der Neuen Akademie der Tonkunst (Berlin) oder Theodor Leschetizky, der gemeinsam mit seiner Schülerin und Ehefrau Anna Essipoff in Wien eine Klavierausbildungsstätte führte. Um den hohen Andrang an Lernwilligen zu bewältigen, gab es AssistentInnen, die für die Grundausbildung zuständig waren, technische Fertigkeiten trainierten, Vorklassen abhielten und bei Abwesenheit auch für den Hauptdozenten einsprangen. Häufig wurden Frauen und Männer getrennt unterrichtet.

Franz Liszts Weimarer Sommerkurse waren grundsätzlich anders strukturiert. Die technischen<sup>11</sup> und musikalischen Vorbildungen seiner SchülerInnen waren ebenso unterschiedlich wie Alter, Nationalität oder Berufsziel. Es gab kein festes Curriculum<sup>12</sup>, keine vorgeschriebene Studiendauer oder Anwesenheitszeit<sup>13</sup>, keine Vorklassen, keine AssistentInnen<sup>14</sup>, keine Leistungskontrolle, keine Prüfungen, kein Abschluss-Diplom. Liszt unterrichtete Männer und Frauen gemeinsam und unabhängig von ihrem individuellen Können, wobei rein zahlenmäßig etwa gleich viele Schülerinnen wie Schüler seine Unterweisung suchten.<sup>15</sup>

---

10 Siehe den Beitrag von Annkatrin Babbe in diesem Band („Netzwerke von und um Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium“, S. 163–178). Einen Vergleich des Stuttgarter Konservatoriums mit den Institutionen von Tausig und Kullak gibt Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 160–162.

11 In der Sekundärliteratur wird regelmäßig betont: „*Aussi n'accepte-t-il que des pianistes déjà munis d'un très haut niveau de maîtrise pianistique*“ („Auch nahm er ausschließlich fertige Pianisten, deren Beherrschung des Instruments von sehr hohem Niveau war“), Serge Gut, „*Comment se passait une 'master classe' avec Liszt à Weimar dans les années 1880?*“, in: *Les élèves de Liszt: Figures connues et inconnues. Actes du colloque tenu du 19 au 21 juin 2008 au Grand Théâtre d'Angers*, hrsg. von Malou Haine [u. a.] (Quadern dell'istituto Liszt 10), Milano 2011, S. 6–13, hier S. 7. Dabei wird grundsätzlich übersehen, dass sogar im Liszt-Kreis selbst – z. B. durch Hans von Bülow – Kritik an der mangelnden Qualität mancher Liszt-SchülerInnen geübt wurde. Daher gilt wohl eher: „*Ueber das Technische verliert er kein Wort; das muß man für sich allein bewältigen*“, Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 122.

12 „*Liszt gab nichts auf, jeder konnte das studieren, was er wollte*“, Siloti, „*Erinnerungen*“, 1913, S. 299.

13 „*Unsere Klasse ist nun schon zu einem Dutzend Personen angewachsen und sehr viele Andere kommen auf ein oder zweimal, um Liszt vorzuspielen und gehen dann wieder*“, Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 135.

14 Mit Ausnahme der seltenen Fälle, in denen Liszt sich durch Hans von Bülow vertreten ließ, unterrichtete er stets selbst und allein.

15 Solche absoluten Zahlen spiegeln sich allerdings nicht zwangsläufig in der konkreten Zusammensetzung jedes einzelnen Meisterkurses wider und sagen auch nichts über die Häufigkeit der Unterrichtsbesuche oder die späteren Karrierewege aus.



Der Unterricht erfolgte stets unentgeltlich, war aber (außer in Budapest) von Liszts ausdrücklicher Zustimmung abhängig, über die er für gewöhnlich anhand eines privaten Vorspiels entschied. Anna Grosser-Rilke berichtet allerdings, dass bei Sympathie die Aufnahme in die Meisterkurse auch ohne eine solche künstlerische Bewährungsprobe möglich war.<sup>16</sup>

Die Wege, zu dem vielbeschäftigten Künstler vorzudringen und um Aufnahme zu bitten, waren individuell unterschiedlich und reichten von persönlicher Ansprache über Empfehlungsschreiben bis hin zu der Vermittlung durch Dritte. Sofern Liszt den Lernwilligen – oft nur en passant – den Termin der nächsten Unterrichtsstunde mitteilte, war die Hürde der Zulassung überwunden.

Der Ablauf der Kurse folgte einer ungeschriebenen Regel: „*Dreimal in der Woche versammelten sich die Schüler in seinem Musikzimmer. Wer sich etwas einstudiert hatte, legte seine Noten auf den Bechstein-Flügel,<sup>17</sup> und der Meister suchte sich aus, was er hören wollte. Die Wahl der Stücke überließ er dem Schüler, verlangte aber von ihm die Beherrschung der technischen Schwierigkeiten*“<sup>18</sup>.

Während der Meisterkurse selbst waren eigentlich keine Nichtmusiker zugelassen.<sup>19</sup> Ausgewählte Gäste konnten vom Garten aus zuhören, mit viel Glück Liszt hinter den Fenstern erblicken und ihn gelegentlich sogar selbst spielen hören. Dabei war es ein ehernes Gesetz, dass der Künstler, der seit 1847 kaum noch pianistisch an die Öffentlichkeit trat, niemals explizit um einen Vortrag gebeten werden durfte. Amy Fay erinnert sich: „*Aber er gestattet Niemandem [...], ihn zum Spielen aufzufordern. Dies ist der einzige Punkt, an dem man Liszt's eigene Schätzung seiner Größe wahrnehmen kann; in allen anderen Dingen ist er ohne jede Einbildung*“<sup>20</sup>.

Das Vorspiel im Rahmen der Gruppenkurse besaß keine vorhersagbare Reihenfolge. Die Auswahl erfolgte vorrangig über das Repertoire: Liszt wählte je nach seiner momentanen Stimmung eines der ausgelegten Werke und damit indirekt auch den Spielenden aus, wobei er zugleich meist vom Leichtereren zum Schwereren voranschritt.<sup>21</sup> Wenn er einen Schüler oder eine Schülerin direkt ansprach und zum Spielen

---

16 Siehe Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 36–38.

17 Nach anderen Berichten „*legten jene Schüler, die etwas zum Vorspielen mitgebracht hatten, ihre Noten auf den runden Tisch an der einen Seite des Musikraumes*“, Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 30.

18 Burmeister, *Religion*, S. 11.

19 Liszt erlaubte die Anwesenheit von Nichtmusikern nur in seltenen Fällen. Die Einschätzung der Häufigkeit differiert. Schwer vorstellbar angesichts der beengten Räumlichkeiten ist Lachmunds Bericht: „*Reisende, die nach Weimar kamen, hatten das Gefühl, sie könnten nicht abreisen, ohne den berühmten Abbé Liszt wenigstens gesehen zu haben und womöglich bei einer der weitbekanntesten Unterrichtsstunden anwesend gewesen zu sein. Also waren manchmal mehr als ein Dutzend Besucher anwesend*“, Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 86. Dass Liszt „*gewisse Besucher zu den Lektions-Soireen einzuladen*“ (ebd.) pflegte, bezieht sich wohl eher auf durchreisende Musiker und Verleger, von deren Anwesenheit die SchülerInnen profitierten, oder aber auf Mitglieder des Hofes, die er nicht abweisen konnte.

20 Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 141.

21 Das legen zumindest die Aufzeichnungen von Lachmund (*Mein Leben*, 1970, S. 30) und Göllicherich (*Klavierunterricht*, 1975) nahe.

aufforderte, war das eine besondere Auszeichnung, ebenso, wenn jemand mehrere Stunden nacheinander an die Reihe kam, wenn mehr als ein Satz einer mehrsätzigen Komposition vorgetragen werden durfte oder wenn Liszt erlaubte, das Stück im Anschluss an die Unterrichtsphase einmal komplett zu wiederholen.<sup>22</sup>

„[V]on den 30–40, die bei der Stunde anwesend waren, spielten eigentlich nur acht oder zehn“<sup>23</sup>. Doch auch, wenn nicht alle SchülerInnen dazu kamen, ihre einstudierten Stücke vorzutragen, profitierten sie allein schon vom Zuhören: „*„Einer‘ oder ‚Eine‘ lernt von dem Anderen, denn der Meister ist gar nicht karg mit den trefflichsten Bemerkungen, und nicht selten greift er selbst erfolgreich in die Tasten“*<sup>24</sup>. Auffällig ist, dass Liszt kein festes Lehrschema praktizierte, sondern sich individuell von den Bedürfnissen seines jeweiligen Gegenübers leiten ließ. Zwar wurden in den Stunden gelegentlich auch Etüden gespielt, da die manuellen Fertigkeiten der SchülerInnen offenbar recht unterschiedlich waren. Aber gezielte technische Ratschläge waren die Ausnahme, denn „*aus dem Geist schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik des Klaviers*“<sup>25</sup>. „*Über Technik hat er nie ein Wort verloren. Es waren vielmehr künstlerische Vorträge, und er hat aus jedem Stück ein Gemälde gemacht*“<sup>26</sup>, beschreibt Isabella Lourié den Unterricht. „*Liszts Korrekturen und Anweisungen bezogen sich auf die Interpretation der Stücke, auf deren Ausdruck, auf Phrasierung, Tongebung und Agogik*“<sup>27</sup>, und zwar in Form von musikalischen Fingerzeigen, poetischen Sprachbildern und Analogien. Hinzu kamen ästhetische Kommentare zum Spiel, die entweder sehr ernst gemeint waren oder von beißender Ironie zeugten: „*Liszt schalt fast gar nicht; er hatte nur den Lieblingsausdruck: ‚gut‘. Er sagte es aber manchmal mit solchem Tonfall, daß man kein anderes Wort kränkender empfinden konnte als dieses*“<sup>28</sup>.

Verlauf und Dauer der Stunden waren stark von der Stimmung des Lehrers abhängig. Allerdings scheint Liszt, was die pianistische Leistung betraf, überwiegend eine verständnisvolle Grundhaltung kultiviert zu haben, die auch technisch schwächere SchülerInnen nicht entmutigte. Wie den erhaltenen Erinnerungen an den Weimarer Unterricht zu entnehmen ist, war er im Fall persönlicher Sympathie oder wenn er glaubte, mit seinen Worten ohnehin nicht viel ausrichten zu können, offenbar geneigt, gerade bei Frauen seine Ansprüche nicht allzu nachdrücklich geltend zu machen. Bei musikalischer Inkompetenz, insbesondere in Verbindung mit selbstbewusstem Auftreten und nur kurzfristiger Anwesenheit im Kurs, ließ er seinen Ärger jedoch deutlich erkennen. Auch hegte er eine tief verwurzelte Abneigung gegenüber der Klavierausbildung an deut-

---

22 Das bezeugen die Briefe von Grosscurth (Nachlass) und die Erinnerungen von Lachmund (*Mein Leben*, 1970, S. 30).

23 Siloti, „*Erinnerungen*“, 1913, S. 304.

24 A. W. G., „*Lisztianum*“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1885, S. 398.

25 Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 48.

26 *Lebenserinnerungen der Künstlerin Frau Dr. Isabella Lourié, Pianistin*, hrsg. von W. Graf Bülow von Dennewitz, Wiesbaden [ca. 1928], S. 39.

27 Maier, *Années*, 2013, S. 19. Diese Publikation konnte erst nach Fertigstellung dieser Ausarbeitung eingesehen werden. Die dortige Zusammenfassung von Liszts Lehrtätigkeit basiert zwar ausschließlich auf Erinnerungen von Männern, bestätigt aber viele der hier ausgeführten Beobachtungen.

28 Siloti, „*Erinnerungen*“, 1913, S. 300.

schen Konservatorien. Kamen mehrere kritische Punkte zusammen, war sein Zorn gefürchtet,<sup>29</sup> „denn Liszt ist stets so liebenswürdig, daß der Contrast um so auffallender war“<sup>30</sup>.

Sein Wohlwollen dagegen zeigte er Frauen wie Männern regelmäßig auf sehr persönliche Art: „Als ich ihn begrüßte, sagte er ‚Aha, Casselchen<sup>31</sup>, Gross-Cassel‘ – drückte mich so’n bisschen an sich & küsste mich auf d. Stirn vor der ganzen Gesellschaft. Wie die Leute staunten! Ich war seelig“<sup>32</sup>. An Körperkontakt während des Unterrichts nahm man im 19. Jahrhundert prinzipiell keinen Anstoß. Tätscheln oder Schulterklopfen<sup>33</sup> galten bei Liszt als besondere Auszeichnung, und auch Männer wurden „gütig“<sup>34</sup> gestreichelt und geküsst: „Ein Weihekuß auf die Stirn gab mir das Geleite“<sup>35</sup>, erinnert sich Emil Sauer.

Da solche offenen Sympathiebekundungen immer auch Auswirkungen auf die implizite Hierarchie unter den Lisztianern hatten, äußerte sich das Ringen um die Gunst des verehrten Lehrers nicht nur in Form eines künstlerischen Wettstreits, sondern auch in Rivalitäten und mitunter sogar in Intrigen. Bestimmte Schülerinnen (und offenbar auch Schüler) scheinen auf persönlichem Wege und durch Schmeichelei um Liszts Wohlwollen gebuhlt zu haben. Wenn ein solches Verhalten mit mangelhaften künstlerischen Leistungen einherging, waren die Betroffenen bei der Mehrheit der Lisztianer schlecht angesehen: „Die Sippe der Flaneure teilte sich in zwei Gruppen: Weibsbilder, die statt glatter Skalen hübsche Lärvchen<sup>36</sup> mitbrachten, und Jünglinge, welche ihre raffiniertesten Schmeichelkünste erprobten, um sich beim ‚Alten‘ lieb Kind zu machen“<sup>37</sup>. Umstritten war vor allem Lina Schmalhausen, deren Sozialverhalten ebenso Anlass zu Skepsis gab wie ihre starke persönliche Vertrautheit mit Liszt.<sup>38</sup> Ob die ne-

---

29 „Liszt habe ich nur ein einziges Mal ärgerlich gesehen; aber da war er schrecklich. Wie ein Löwe! [...] O, es war entsetzlich!“, Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 135f.

30 Ebd., S. 136.

31 Angesichts der Menge an SchülerInnen, die im Laufe der Jahre den Unterricht besuchten – einige von ihnen nur wenige Male –, merkte Liszt sich ihre Namen erst bei guter künstlerischer Leistung. In einem Zwischenstadium sprach er sie häufig mit ihrem Herkunftsort an (siehe z. B. Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 118). So wurde aus der aus Kassel stammenden Emma Grosscurth zunächst „Cassel“, dann „Casselchen“, später nutzte Liszt die auf ihren Nachnamen bezogenen Wortspiele „Gross-Cassel“ bzw. „Gross-Casselchen“ und „Klein-Casselchen“ und nannte sie schließlich „Grosscurthchen“, siehe Grosscurth, Nachlass.

32 Grosscurth, Brief vom 22. Aug. 1881, Nachlass.

33 Siehe Grosscurth, Nachlass.

34 August Göllerich, *Franz Liszt. Erinnerungen*, Berlin 1908, S. 3.

35 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 165.

36 Hier: hübsche Gesichter.

37 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 170.

38 U. a. wurde Lina Schmalhausen des Ladendiebstahls verdächtigt, was Liszt dazu veranlasste, auf einem ihr übergebenen Autograph vorsorglich zu vermerken, es handele sich um ein Geschenk an sie (siehe Alan Walker, *The Death of Franz Liszt: Based on the Unpublished Diary of his Pupil Lina Schmalhausen*, Ithaca u. London 2002, S. 9). Zu Schmalhausen siehe auch Ernst Burger, *Franz Liszt – Leben und Sterben in Bayreuth. Mit Lina Schmalhausens Tagebuch über Liszts letzte Tage*, Regensburg 2011. Siehe außerdem Maier, *Années*, S. 35–42 (hier werden die Fakten zum Ladendiebstahl aufgearbeitet), sowie Kadja Grönke, Art. „Schmalhausen, Lina“, in: *Lexikon Europäische*

gative Bewertung ihres Spiels<sup>39</sup> durch ihre KommilitonInnen eher eine Ursache oder eine Folge ihrer strittigen Integrität war, lässt sich schwer entscheiden. Jedenfalls wurde Lina Schmalhausen von den meisten Liszt-SchülerInnen geschnitten: „*Sie ist immer allein & dauert mich, aber ich darf nicht immer mit ihr gehen, sonst raissoniren*<sup>40</sup> *d. andern. Sie steht einmal etwas lächerlich da. Wer sie nicht näher kennt, findet sie nicht nett, wenigstens zu frei*<sup>41</sup>; „*sie ist in der ganzen Stadt verschrieen. Wäre ich z. B. ihre Freundin, bekäme ich kein Logis*<sup>42</sup>, kommentiert Emma Grosscurth den herrschenden Gruppenzwang.

Liszt selbst hat Lina Schmalhausen regelmäßig ideell und finanziell unterstützt, so wie er auch am Privatleben einiger anderer, ihm besonders nahestehender Schüler wohlwollenden Anteil nahm. Im Notfall half er mit Geld aus und zeigte seine Zuneigung durch „*Aufforderungen zum traditionellen Whistspiel*<sup>43</sup>, *Betrauen mit kleinen Kommissionen*<sup>44</sup>, [...] *Widmung von Photographien*<sup>45</sup> und durch das Mitnehmen zu Spaziergängen, zu Opern- und Konzertveranstaltungen<sup>46</sup> oder auf Reisen.

Solche Sympathiebekundungen weckten insbesondere unter den Frauen nicht nur Stolz, sondern auch Neid. Emma Grosscurth beobachtet: „*[I]mmer wird der Neid, die Mißgunst etc. größer. Fast keine Schülerin geht mit der andern gern, das ist abscheulich d. h. sie gehen mit einander, klatschen hinterher & freuen sich nie über das Glück eines andern*<sup>47</sup>. So wundert es nicht, dass technisch und musikalisch kompetente Klavierspielerinnen künstlerische Kontakte bevorzugt zu ihren männlichen Kommilitonen pflegten und sowohl inner- als auch außerhalb der Meisterkurse eher mit ihnen als mit den Mitstudentinnen musizierten.<sup>48</sup> Erst in ihrem zweiten Weimarer Sommer gelang es Emma Grosscurth, die Akzeptanz der bereits als „*kleines Genie*<sup>49</sup> gehandelten Vera Timanoff zu erringen: „*Da kam auch d. Timanoff, klopfte mich auf d. Schulter & sagte: [,]Bravo, sehr schön gespielt, es ist ein sehr schweres Stück. 'Ich war auf's Höchste erstaunt, daß auch diese sich bequemte, ein paar frdl. Worte zu sagen*<sup>50</sup>. Anerkennung

---

*Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/schmalhausen-lina>, Zugriff am 11. Nov. 2014.

39 „*Fräulein Lina Schmalhausen, eine weniger begabte Schülerin*“, Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 37. Die wenigen Rezensionen ihrer Auftritte geben ein ähnliches Bild.

40 Französisch ‚raisonner‘: denken, urteilen, Schlüsse ziehen, Einwände machen. Emma Grosscurth verwendet das Verb im Sinne von „schimpfen“.

41 Grosscurth, Brief vom 5. Juli 1881, Nachlass.

42 Ebd., Brief vom 24. Apr. 1880.

43 Whist: Kartenspiel für vier Personen; Vorläufer des Bridge.

44 Hier: Aufträge.

45 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 174.

46 Ebd. und Burmeister, *Religion*, S. 9.

47 Grosscurth, Brief vom 26. Juni 1880, Nachlass.

48 Das gemeinsame Musizieren von Männern und Frauen war inner- und außerhalb der Meisterstunden allgemein üblich, insbesondere bei Werken für Klavier zu vier bis acht Händen. Mit Ausnahme der Schwestern Anna und Helene Stahr (für deren Zusammenspiel zweifellos ihre Verwandtschaft ausschlaggebend war) scheint es unter den Lisztianern keine festen Klavierduos nur von Frauen gegeben zu haben.

49 Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 26.

50 Grosscurth, Brief vom 15. Aug. 1881, Nachlass.

verschaffte man sich also vor allem durch künstlerische Leistung – ganz im Sinne Liszts, der pianistische Qualität unabhängig vom Geschlecht stets anerkannte.

Allgemein war es für Männer wie für Frauen selbstverständlich, ihrem Lehrer mit Respekt und Bewunderung zu begegnen, und Liszt scheint die Verehrung seiner Person durchaus genossen zu haben. Bei den Meisterkursen gab es ein festes Begrüßungs- und Verabschiedungsritual. Frauen zeigten ihre Reverenz mit Knicks und Handkuss, und Liszt erwiderte „jedem einzelnen den Gruß [...], und zwar entsprechend dem Grade der Vertrautheit oder Freundschaft, die ihn mit diesem oder dieser verband“<sup>51</sup>. „Am Anfange d. St. [Stunde] als wir alle d. Meister begrüßten, sagte er zu einer Engländerin, die immer wie ein Stock ankommt: ‚Nun, Sie begrüßen mich nicht, ah, Sie dürfen mir schon so ein Knixchen machen[‘] & machte ihr so ’n Damenknixchen. Sie reichte natürlich nun d. Hand, aber er gab die Seine nicht. Da hatte sie nun d. Geschichte. Sie hat ihm nie die Hand geküßt & ihn nicht ehrerbietig gegrüßt, nur so genickt. Ja, das verlangt er & das ist doch wahrhaftig wenig genug“<sup>52</sup>.

Das Wohlwollen Liszts erstreckte sich auch auf die Angehörigen: Gelegentlich erschien er im Anschluss an seinen Unterricht im Garten und wechselte einige freundliche Worte mit den zuhörenden Müttern und Ehefrauen, und auf manchen Gruppenfotos sind ebenfalls Verwandte mit abgelichtet.

### **Private Netzwerke der Schülerinnen während der Weimarer Zeit**

Frauen lebten in Weimar nur in Ausnahmefällen allein. Die meisten waren in Begleitung ihrer Mütter in der Stadt, während die männlichen Lisztianer im Regelfall ohne Begleitung oder – wie Carl Lachmund – gemeinsam mit ihrer Ehefrau anreisten. Die übliche Unterkunft war ein Untermietsverhältnis in ein bis zwei Zimmern mit privat gemietetem Klavier.

Insbesondere für Frauen, die den Sommer ohne ein Familienmitglied in Weimar verbrachten, erforderte die Entscheidung für ein Logis sorgfältige Planung. Die Briefe von Emma Grosscurth geben dafür ein anschauliches Beispiel. Im ersten Jahr hatte ihr Vater gleich nach dem erfolgreichen Probespiel ausgewählte Weimarer Musikfreunde aufgesucht, durch deren Vermittlung seine Tochter ein privates Zimmer bei „*Frau Director Schuchard*“<sup>53</sup> in der Marienstraße 7<sup>54</sup> erhielt, wo sie unter der Obhut der Vermieterin lebte. Im zweiten Jahr stand dieses Zimmer jedoch nur wenige Tage zur Verfügung, und Emma Grosscurth musste sich selbst um ein neues Quartier kümmern. Brieflich erläuterte sie ihren Eltern die Kriterien: Ihre neue Unterkunft solle möglichst nahe bei Liszts Wohnung, also bei der Hofgärtnerei liegen und von respektablen Leu-

---

51 Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 29.

52 Grosscurth, Brief vom 29. Juni 1881, Nachlass.

53 Ebd., Brief der Mutter (Johanna Margarete Friederike Grosscurth) an die Familie vom 25. Juli 1879.

54 Ebd., Brief vom 23. Juli 1879. – Es handelt sich um einen Teil des sogenannten großen Jägerhauses (Marienstraße 5/7), das 1717–1720 für Jäger und Forstbeamte erbaut worden war; 1789–1792 residierte dort Johann Wolfgang von Goethe, ab 1816 die Freie Zeichenschule. Emma Grosscurth wohnte im Eckteil (Nr. 7) zur Untermiete bei der Witwe von Johann Christian Schuchardt, der 1861–1868 Direktor der Zeichenschule und zuvor Goethes letzter Sekretär gewesen war.

ten sowie zu einem vertretbaren Preis angeboten werden.<sup>55</sup> Schließlich entschied sie sich für eine von ihrer ursprünglichen Vermieterin empfohlene alleinstehende Dame, bei der noch zwei weitere Mädchen in Pension lebten und gemeinsame Mahlzeiten im Preis inbegriffen waren:

„Frl. Sondershausen ist die Tochter eines Regierungsrathes, sehr fein gebildete & nette Dame; sie hat noch 2 Pensionärinnen. Das Zimmer ist sehr schön mit 3 Fenstern, Teppichen, Sopha & Sessel, Porzellanofen, gestrichener Fußboden & das ganze Logis hinter verschlossenem Vorhang, Parterre. In dem Zimmer möchte sie nun nicht gern, daß ich schlief, sondern nach hinten in einem großen Zimmer, wo 4 Betten stehen (es ist nämlich Alles für viele eingerichtet, früher hatte sie 7 aber alle Pensionate stocken). Sie sagte: Wenn ein Bett in dem schönen Zimmer stände, wär es nur halb so schön, ich bekäme doch auch 'mal Besuch & ihr machte es weiter gar nichts aus“<sup>56</sup>.

In beiden Quartieren hatte die damals 17- bzw. 18-jährige Künstlerin nicht nur ein Umfeld, das ausschließlich aus Frauen bestand, sondern über ihre Vermieterinnen sofort auch soziale Kontakte, die ihr den Anschluss an das gesellschaftliche und musikalische Leben in Weimar erleichterten. Dabei garantierten die Vermieterinnen die Schicklichkeit der neuen Bekanntschaften und sorgten für ein gehobenes soziales Umfeld.

Besuche konnte Emma Grosscurth offenbar frei empfangen. So wohnte 1879 ihre Mutter zwei Wochen bei ihr, und im Sommer 1883 lebte sie mit ihrer jüngeren Schwester Lina zusammen, die ebenfalls an Liszts Meisterkursen teilnahm. Tagsüber waren auch Visiten männlicher Lisztianer und gemeinsame Proben möglich: „*Heute Morgen kam Herr Schnell [...] & bat mich, ihm ein paar Lieder für morgen zu begleiten*“<sup>57</sup>.

Dass an dem Herrenbesuch – der in diesem Fall ja musikalisch-beruflich bedingt war – kein Anstoß genommen wurde, lag möglicherweise daran, dass Emma Grosscurth sich bewusst bescheiden und wohlgezogen verhielt und engen Kontakt zu ihren Gastgeberinnen pflegte. Diese fühlten sich persönlich für die junge Frau verantwortlich und achteten nicht nur auf ihren gesellschaftlichen Umgang, sondern sorgten auch dafür, dass sie ausreichend häufig an die frische Luft kam.<sup>58</sup> Entsprechende Spaziergänge, also körperliche Bewegung und geistige Pausen, waren zweifellos notwendig, denn während das tägliche Übungspensum angehender PianistInnen am Konservatorium vier bis fünf Stunden umfasste,<sup>59</sup> arbeiteten die Lisztianer während der Weimarer Sommerwochen deutlich länger. Emma Grosscurth, deren Fleiß offenbar beispielhaft war, übte im Schnitt acht Stunden und entschuldigte sich für ein geringeres Pensum mit dem Ver-

---

55 „Kein einziges lag näher zu Liszt, nur eins, gegenüber v. Liszt, das kostete aber 9 Thaler & ist eine schmale, dunkle Stube & ordinaire Leute“, ebd., Brief vom 24. April 1880.

56 Ebd., Brief vom 24. Apr. 1880.

57 Ebd., Brief vom 12. Juli 1879.

58 „Fr. Director quält, ich soll & und [sic] müßte ausgehen, sie hätte Papachen versprochen für mich zu sorgen“, ebd., undat. Brief vom Juli 1879.

59 Siehe Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 10 u. 137.

sprechen: „[Ich] habe nun von Sonntag an zwischen 6 & 7 St. geübt; wenn ich mehr vertragen kann, setze ich etwas zu“<sup>60</sup>.

Die Reaktion der Weimarer Bevölkerung auf das exzessive sommerliche Klavierspiel war eindeutig: „Nicht umsonst besteht in [...] Weimar die Verordnung eines hohen wohlöblichen Magistrats, laut welcher das Spielen bei offenen Fenstern oder nach 10 Uhr Abends bei Strafe verboten ist“<sup>61</sup>, und wer dem zuwiderhandelte, musste Bußgeld zahlen: „Zuerst kostete mich der tollkühne Versuch, bei halbgeöffnetem Fenster zu spielen, einen blanken Thaler; ein andermal wurde ich beim Überschreiten der auf neun [sic] Uhr festgesetzten Polizeistunde jählings von Rächerhand ereilt und mit sechs Mark Buße belegt“<sup>62</sup>, erinnert sich Emil Sauer – und das war, wenn man Emma Grosscurths Ausgabenliste<sup>63</sup> folgt, viel Geld.

Folglich wurde die erlaubte Übezeit intensiv genutzt: „[V]or 6 Uhr des Abends darf sich Niemand auf der Straße sehen lassen, noch nicht im Fenster“<sup>64</sup>, vermerkte Emma Grosscurth. Ihr täglicher Übungsmarathon wurde fast nur von den genannten Spaziergängen, Visiten, den notwendigen Einkäufen und sparsamen Mahlzeiten auf dem Zimmer oder am häuslichen Pensionstisch unterbrochen.

Zur Abwechslung hatten Frauen wie Männer die Möglichkeit, sich den gemeinsamen Abendessen der Lisztianer in einem der Weimarer Wirtshäuser anzuschließen. Anfang der 1880er Jahre fanden diese bevorzugt im „Sächsischen Hof“<sup>65</sup> statt, vorher im „Erbprinz“<sup>66</sup>. Außerdem gab es zeitweise einen von den Geschwistern Anna und Helene Stahr gemieteten Stammtisch im Russischen Hof.<sup>67</sup> Bei diesen Treffen, zu denen auch Neulinge hinzugebeten wurden, aß und trank man nicht nur, sondern erzählte Anekdoten über den ‚Meister‘ und pflegte ein geselliges Miteinander jenseits der eher förmlichen Weimarer Gesellschaft.

Es wundert kaum, dass Liszt sich in diesem Kreis offenbar freier fühlte als in offiziellen Gesellschaften und seine SchülerInnen gern mit seiner Gegenwart beehrte.<sup>68</sup> Dennoch war er auch hier mehr als nur Primus inter Pares: „Wenn Liszt ging, erhob sich alles. Stets begleitete die ‚Bande‘ ihn bis an seine Haustür. Er hatte diese Eskorte nicht ungerne, und man sah ihn nie anders als umgeben von dem Troß seiner Schüler und Verehrer nach Hause gehen“<sup>69</sup>.

---

60 Grosscurth, Brief vom 9. Juli 1879, Nachlass.

61 „Liszt in Weimar. Nachruf“, in: *Neue Freie Presse* [Wien] 5. Aug. 1886.

62 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 177.

63 „Die Ausgaben eines jeden Tages in Weimar von dem 19ten Juni bis zum 19ten July [1879]“, Grosscurth, undat. Einlageblatt aus dem Sommer 1879, Nachlass.

64 Ebd., undat. Brief vom Juli 1879.

65 Ebd., u. a. im Brief vom 20. Juni 1879, Nachlass.

66 „Als Liszt selbst noch regelmäßig außer Haus aß, also Mitte der 1870er Jahre, war der Erbprinz sein ‚Stammlokal‘“, Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 37.

67 Albert Morris Bagby, „A Summer with Liszt in Weimar“, in: *The Century Magazine* 5 (1886), S. 655–669, hier S. 659.

68 Siehe Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 37.

69 Ebd., S. 38.

Die Gruppenzugehörigkeit, auf die die Lisztianer stolz waren, zeigte sich auch äußerlich. Die jungen Leute waren bewusst „*künstlerisch aufgemacht*“<sup>70</sup> und stachen aus dem damals recht altmodischen<sup>71</sup> Weimar heraus – nicht zuletzt aufgrund der Vielzahl an Nationalitäten<sup>72</sup>: „*Der internationale Kreis der Musikschüler Liszts zeichnete sich auch durch auffallende fremdartige Gesichter und extravagante Äußerlichkeiten aus, oft auch durch exaltiertes Benehmen*“<sup>73</sup>. Emil Sauer erinnert sich, dass die Polizei die Lisztianer „*besonders scharf aufs Korn zu nehmen* [schien], *wozu sie eigentlich auch triftigen Grund*“<sup>74</sup> hatte, da einige von ihnen die Studienzeit im Sinne eines lockeren Studentenlebens interpretierten. Alotria gab es vor allem, wenn Liszt mit seinen SchülerInnen den jährlichen traditionellen Ausflug nach Jena unternahm – normalerweise mit dem Ziel eines Konzertbesuchs, stets aber auch in Verbindung mit gemeinsamem Essen und Trinken. 1882 kam es zu folgendem Vorfall:

„Während wir uns an einer langen Tafel mit Bratwürsten und Ziegenhainer Bier vergnügten“, machten sich einige Jenaer Studenten „über die langen weißen Haare des Meisters lustig. Das ließen wir uns aber nicht gefallen. Nach scharfen Worten wurden wir handgreiflich, wobei die Jenenser den Kürzeren zogen, da sie ihre Rapiere<sup>75</sup> nicht bei der Hand hatten, wir ihnen aber mit unseren wohltrainierten Fäusten überlegen waren. Liszt schaute belustigt zu, ein Spielverderber war er nicht“<sup>76</sup>,

kommentiert Richard Burmeister.

Trotz seiner Soutane nahm Abbé Liszt kleinere Ausschweifungen in seinem Umkreis mit heiterer Gelassenheit auf, auch wenn er selbst dabei das Nachsehen hatte: „*Ein anderes Mal gaben wir im Russischen Hofe ein Gelage mit einer Erdbeerbowle und baten Liszt das Präsidium zu übernehmen. Der Abend wurde sehr fidel. Als es aber ans Bezahlen ging, zuckte jeder die Achseln, und so zahlte dann der Ehrengast die Zeche*“<sup>77</sup>.

Extravaganzen<sup>78</sup>, auffälliges Benehmen in der Öffentlichkeit und starker Biergenuss waren keineswegs auf die männlichen Lisztianer beschränkt. Anna Grosser-Rilke erläutert: „*Nach Tisch wurde sofort geraucht, und ich beteiligte mich, wie fast alle weiblichen Wesen, daran*“<sup>79</sup>. Und Emma Grosscurths Mutter musste 1879 erstaunt feststel-

---

70 Ebd., S. 37. Das Zitat bezieht sich auf das Jahr 1874.

71 Siehe die Beschreibung bei Grosser-Rilke, ebd., S. 39f.

72 Liszt hatte SchülerInnen aus Amerika, Belgien, Böhmen, Dänemark, Deutschland, Finnland, Frankreich, Großbritannien, Holland, Italien, Kanada, Monaco, Norwegen, Österreich, Polen, Portugal, Russland, Schweden, der Schweiz, Spanien, der Türkei und Ungarn; siehe Alan Walker, *Franz Liszt, 3 Bde.*, Bd. 3: *The Final Years, 1861–1886*, New York 1996, S. 249–252.

73 Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 40.

74 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 177.

75 Leichte Stichwaffe in Art eines Degens; ursprünglich im Adel, im 19. Jahrhundert auch im Bürgertum verbreitet.

76 Burmeister, *Religion*, S. 12.

77 Ebd., S. 13.

78 Grosser-Rilke vermerkt sogar, gerade das exaltierte Benehmen sei „*besonderes beim weiblichen Teil zu bemerken*“, Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 40.

79 Ebd., S. 38.



len, dass ihre Tochter nach gut einem Monat in Weimar bereits Geschmack am Biertrinken gewonnen hatte: „*Emma gewöhnt sich, glaube ich, das Essen mehr ab, u. Trinken an, denn gestern Mittag hat sie fast 1 ¼ Schoppen<sup>80</sup> bairisch Bier getrunken, u. gestern Abend auch ihr Theil*“<sup>81</sup>. Bei solchen Gewohnheiten mag Liszts eigene Vorliebe für alkoholische Getränke eine Rolle gespielt haben.

Zusätzlich zu diesem lockeren Studentenleben pflegten vor allem die Schülerinnen Verbindungen zu nicht-musikalischen Kreisen der besseren Weimarer Gesellschaft. Auch wenn solche Kontakte sich nicht oder kaum in künstlerischen Aktivitäten niederschlugen, ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Frauen von solchen Vernetzungen profitierten. Insbesondere für eine spätere Tätigkeit als Privatmusiklehrerin war eine gute gesellschaftliche Reputation nützlich, wie das Beispiel der Schwestern Anna und Helene Stahr zeigt, die in Weimar mit allgemeiner Wertschätzung „*meist nur Dilettanten*“<sup>82</sup> unterrichteten.

Die Einblicke in Unterricht und Alltagsleben der Lisztianer zeigen, dass diese trotz interner künstlerischer wie zwischenmenschlicher Konkurrenzen in der Öffentlichkeit regelmäßig als Gruppe auftraten und von Liszt in diesem Geist bestärkt wurden. Doch nicht nur die Geselligkeit, sondern vor allem die gemeinsamen musikalischen Erlebnisse vereinten die Studierenden, sodass das in Weimar aktiv gelebte Gemeinschaftsgefühl zur Grundlage späterer Künstler-Netzwerke wurde.

### **Musikalische Profilierungsmöglichkeiten**

Über die täglichen Klavierexerzitien und die regelmäßigen Zusammenkünfte bei Liszt hinaus bot Weimar den Teilnehmenden der Meisterkurse zahlreiche Möglichkeiten, von ihrem Aufenthalt künstlerisch zu profitieren. Das Privileg von Einzelstunden genossen zwar nur Wenige (und mehrheitlich Männer).<sup>83</sup> Aber Liszt legte Wert auf eine umfassende musikalische Bildung und sorgte folglich u. a. dafür, dass seine Schützlinge möglichst bei Hofkonzerten Zutritt erhielten. Anfang der 1870er Jahre, als die Zahl der Lisztianer noch nicht so groß war, hatten die MeisterschülerInnen außerdem freien Zugang zum Hoftheater, dessen Kapellmeister Liszt zwischen 1848 und 1858 gewesen war,<sup>84</sup> und die regelmäßigen gemeinsamen Ausflüge beinhalteten für gewöhnlich auch Konzertbesuche.<sup>85</sup>

---

80 Nach den im Großherzogtum Hessen am 10. Dez. 1817 gesetzlich festgelegten Maßeinheiten, auf die sich Emma Grosscurths Mutter vermutlich bezieht, entspricht ein Schoppen heute einem halben Liter; die 17-Jährige trank also etwa 625 ml Bier.

81 Grosscurth, Brief der Mutter (Johanna Margarete Friederike Grosscurth) an die Familie vom 25. Juli 1879, Nachlass.

82 Neue Zeitschrift für Musik 1877, S. 128.

83 „*Nur die ersten zwei Monate unterrichtete er mich mit den anderen zusammen, später, als ich ein besonders großes Stück hatte, spielte ich ihm allein am Morgen vor*“, Siloti, „*Erinnerungen*“, 1913, S. 299.

84 „*Die Lisztianer haben nicht mehr freies Theater, es sind zu viel geworden*“, Grosscurth, Brief vom 21. Apr. 1880, Nachlass.

85 Amy Fay berichtet ausführlich von einem zweitägigen Ausflug nach Sondershausen im Sept. 1873, „*wo zu Ehren Liszt's ein Concert – (nur seine Compositionen) gegeben wurde*“, Fay, *Musikstudien*,

Während Liszt in Weimar also vorzugsweise die Erweiterung des musikalischen Horizonts im Sinn hatte, sorgte er außerhalb Weimars für das berufliche Fortkommen ausgewählter Eleven: „Liszt ermutigte seine Schüler schon früh, öffentlich aufzutreten“<sup>86</sup>. „[S]chmeichelhafte Aussprüche über [...] Begabung und mutmaßliche Karriere“<sup>87</sup>, Empfehlungsschreiben an Konzertveranstalter, Dirigenten und Klavierbauer sowie gemeinsame Konzertauftritte mit ihm selbst fungierten als Karriereanschub, und Richard Burmeister erinnert sich daran, dass Liszt zu einem der Soloabende seines Schülers offiziell seinen Besuch ankündigte und ihm dadurch eine besondere Form von Publicity gewährte:

„Zum Klavierabend, das [sic] ich im nahen Stuhlweißenburg gab, hatte er mir sogar seine Anwesenheit zugesagt, sich aber eine Erkältung zugezogen, die ihn zwang, die Reise dorthin aufzugeben. Bei meiner Ankunft in der kleinen Provinzstadt sah ich in den Straßen große Plakate prangen, die in Riesenbuchstaben das Kommen von Liszt Ferencz ankündigten. Das Theater war ausverkauft, das Publikum in höchster Erwartung und alle Blicke auf die Proszeniumsloge gerichtet. Unheilahnend betrat ich die Bühne und entschuldigte des greisen Meisters Fernbleiben. Johlen und Pfeifen blieben zwar aus, aber das eisige Schweigen wirkte noch schlimmer. Liszts neue Rhapsodie ‚Zu den Munkaczy [sic] Festlichkeiten‘<sup>88</sup>, als Solostück bearbeitet, war jedoch meine Rettung. Sie wurde enthusiastisch aufgenommen. Das Eis war gebrochen und der Verdacht, Liszts Namen für Reklame mißbraucht zu haben, von mir genommen“<sup>89</sup>.

Darüber hinaus veranstaltete Liszt, anknüpfend an seine erste Weimarer Zeit, regelmäßig Matineen für geladene Gäste vom Hof, durchreisende Diplomaten oder andere hochstehende Persönlichkeiten. Besonders gute SchülerInnen erhielten die Gelegenheit zu einem künstlerischen Beitrag; doch bereits die Erlaubnis, anwesend sein zu dürfen, galt als große Ehre:

„An jedem Sonntag um elf Uhr traf sich das ganze ‚illustre‘ Weimar zur Matinee bei Liszt. An der Spitze stets der Großherzog und die Großherzogin. Die Künstler waren gleichfalls gebeten [...]. Man sah dort viele interessante und berühmte Leute beisammen [...]. Liszt spielte meist an diesen Matineen selbst und immer eigene Kompositionen, oft vierhändig [...]. Auch seinen Schülern gab er Gelegenheit, hier vor auserwähltem Publikum zu zeigen, was sie konnten. Von den weiblichen nahm er gern Vera Timanoff dazu, und auch ich durfte mich mit Chopin hören lassen“<sup>90</sup>,

---

1996, S. 153. – Bagby vermerkt, dass Liszt jahrelang mit seinen Schülern nach Jena zu Hofrat Gille fuhr, wobei meist auch ein Liszt-Werk für Chor und Orchester aufgeführt wurde; siehe Bagby, „Summer“, 1886, S. 659.

86 Burmeister, *Religion*, S. 10.

87 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 174.

88 Die 1882 komponierte *Ungarische Rhapsodie* Nr. 16 Searle 244/16 ist dem Maler Mihály Munkácsy gewidmet.

89 Burmeister, *Religion*, S. 10 u. 10a. Stuhlweißenburg ist das heutige Székesfehérvár.

90 Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 46f.; der Text bezieht sich auf den Sommer 1874.

erinnert sich Anna Grosser-Rilke.

Eine andere Zielrichtung hatten die musikalischen Kaffeestunden, welche die Schwestern Anna und Helene Stahr während Liszts Weimarer Aufenthalte regelmäßig an den Sonntagnachmittagen und gelegentlich auch während der Woche<sup>91</sup> abhielten. Diese Treffen bildeten gewissermaßen das gesellschaftliche Pendant zu Liszts Unterricht, und eine Einladung galt als Auszeichnung, da die Veranstaltungen ausschließlich auf persönliche Einladung zugänglich waren. „*Kein wohlangeschriebener Lisztianer fehlte je bei ihren Soireen, die sie ‚Musikalischer Kaffee‘ nannten*“<sup>92</sup>.

Gelegentlich wurden diese (ohnehin vorrangig dem ‚Meister‘ gewidmeten) musikalischen Geselligkeiten als Liszt-Feiern deklariert und die mit Liszt-Devotionalien angefüllten Räumlichkeiten<sup>93</sup> zusätzlich mit Blumen und Lorbeerkränzen geschmückt.<sup>94</sup> In der Anfangszeit, also in den 1850er Jahren, war der so Geehrte selbst regelmäßig zu Gast und spielte eigene Werke. Später war er nur noch sporadisch unter den Zuhörern, wenn diejenigen SchülerInnen, die während der Meisterklassen durch besondere Leistungen aufgefallen waren, von den Schwestern Stahr die Gelegenheit erhielten, ihre Unterrichtsliteratur und manchmal auch weiteres Repertoire vorzuspielen. Die Empfehlungen hierfür kamen nicht offiziell von Liszt, sondern wurden den Schwestern Stahr offenbar durch Mundpropaganda zugetragen, sodass die Auftretenden von der entsprechenden Vermittlung und Solidarität der KommilitonInnen profitierten. Auch lancierten Anna und Helene Stahr regelmäßig Informationen über einzelne, von ihnen besonders geschätzte Mitwirkende bei Liszt, sodass die Teilnahme an den Kaffee-Stunden auf den Unterricht zurückwirkte.

Auf diese Weise spielten Anna und Helene Stahr eine zentrale Rolle im bürgerlichen Musikleben Weimars und nutzten diese auch für eine eigene Art von Musikpolitik. Denn die Besucherkreise ihrer Kaffee-Stunden überschritten sich zwar mit den Meisterkursen, wurden aber erweitert durch das einheimische gehobene Bürgertum, MusikerInnen und durchreisende Persönlichkeiten,<sup>95</sup> sodass die Schwestern zugleich die Aufgabe übernahmen, für ihre Schützlinge nützliche Kontakte zu knüpfen. In diesem Sinne berichtet Emma Grosscurth explizit, die Schwestern hätten sie eingeladen, denn „*Rolffs [sic] sollten mich kennen lernen, ich sollte bei denen eingeladen werden (wollen Stahrs)*“<sup>96</sup>. Tatsächlich wurde die junge Frau daraufhin bei der Familie des prominenten Afrikaforschers und Reiseschriftstellers Gerhard Rohlfs (1831–1896) einge-

---

91 Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 656f. u. 659.

92 Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 89.

93 „*Adjoining the salon [...] is a room called by the Lisztianer the ‚Museum‘. Into this apartment were crowded the gifts and pictures with appended autographs of the army of artists who have been guests in the house during more than thirty years. The four walls, numerous tables, chairs, in fact every nook and corner is hidden by this conglomerate mass of souvenirs. The sisters guard this treasures as though it were a sacred trust. They have over fifty different pictures of Liszt, a life-size bust, and a large package of his letters*“, Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 658.

94 Siehe z. B. Grosscurth, Brief vom 12. Juli 1879, Nachlass.

95 Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 90f.

96 Grosscurth, Brief vom 6. Mai 1880, Nachlass.

führt, was ihrem Ruf und ihren Verbindungen zur besseren Weimarer Gesellschaft zuträglich war.

Die Bedeutung, die der „*Stahren-Kaffee*“<sup>97</sup> für den Gruppenzusammenhalt besaß, wird dadurch unterstrichen, dass die Lisztianer in den Wochen, in denen die Geschwister Stahr ihren jährlichen Nordseurlaub machten, die Treffen trotzdem fortsetzten und sich zu „*four-o'clock coffees at the residences of the different Lisztianer*“<sup>98</sup> trafen. Außerdem veranstalteten die SchülerInnen untereinander „[z]u Ehren des geliebten und verehrten Tonheros [...] nicht selten [...] kleinere Soireén“<sup>99</sup>, bei denen sich manchmal auch Liszt selbst spontan an den Flügel setzte.

Aus der gemeinsamen Weimarer Ausbildungszeit ergaben sich einige Künstlerehen. Richard Burmeister berichtet:

„Aus einer von Liszt bevorzugten Schülerin war eine von mir bevorzugte Kollegin geworden. Sie hieß Dory Petersen, die schon vor mir einige Studienjahre bei Liszt zugebracht hatte. Mit ihr zusammen machte ich von 1882–84, mit Ausnahme der weimarer [sic] Sommermonate, ausgedehnte Konzertreisen. In diesen Konzerten spielten wir auch viele Kompositionen für zwei Klaviere und hatten mit ihnen große Erfolge. Die Reisen führten uns nach vielen Städten Deutschlands, dann auch nach London und Paris, und gehörten mit zu meiner Entwicklung als Mensch und Musiker“<sup>100</sup>.

Die beiden Liszt-Eleven heirateten im Jan. 1885, trennten sich aber kurze Zeit später, da aus der Kollegialität Konkurrenz wurde: „*Doch war leider unserer Ehe kein Glück beschieden. Sie artete sehr bald in eine berufliche Rivalität aus, die ein weiteres Eheleben erniedrigt hätte. Da meine Frau für eine längere Konzerttournee bereits engagiert war, und ich – wie folgt – eine Berufung nach Amerika angenommen hatte, vereinbarten wir eine vorläufige Trennung*“<sup>101</sup>.

Auch Hans Bronsart von Schellendorff und Ingeborg Starck lernten sich in Weimar kennen und lieben, während die Lisztianer Sophie und Robert Pflughaupt bereits vor ihrer Weimarer Ausbildungszeit verheiratet waren. Liszt selbst sah eine solche Ehe als Problem: „[Z]wei Pianisten unter einem Dach – das nimmt kein gutes Ende“<sup>102</sup>, meinte er.

### Gegenseitige Unterstützungen

Die musikalisch aktiven Lisztianer profitierten oft lebenslang vom Weimarer Gemeinschaftsgeist – und wohl auch intensiver als die Studierenden anderer prominenter KlavierlehrerInnen wie Friedrich Wieck, Clara Schumann<sup>103</sup>, Anton und Nikolai Ru-

---

97 Ebd., u. a. im Brief vom 26. Mai 1880.

98 Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 668.

99 A. W. G., „*Lisztianeum*“, 1885, S. 398.

100 Burmeister, *Religion*, S. 14.

101 Ebd., S. 19.

102 Ebd., S. 18.

103 Siehe den Beitrag von Annkatrin Babbe zu Clara Schumann und ihren SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in diesem Band (S. 163–178).

binstein, Theodor Leschetizky, Carl Tausig oder Theodor Kullack. Die gegenseitige Unterstützung begann bereits vor Ort: Neuankömmlinge wurden unkompliziert in die Weimarer Kreise integriert, und trotz Neids, Konkurrenz und Klatschgeschichten stand grundsätzlich die künstlerische Kollegialität im Vordergrund, wenn es galt, für sich selbst und andere Vorspielmöglichkeiten aufzutun.

Auch später schlug sich das Wissen um die verbindenden künstlerischen Wurzeln regelmäßig in Empfehlungen, Vermittlungen, gegenseitigen Konzertbesuchen<sup>104</sup> und gemeinsamem Konzertieren nieder. Dass man auf Tourneen bei vormaligen KommilitonInnen oder deren Familien eine Anlaufstelle hatte, bei krankheitsbedingter Konzertabsage gegenseitig einsprang oder für die Publicity der ehemaligen Mitstudierenden sorgte, war ein nützlicher Nebeneffekt der in Weimar geknüpften Verbindungen und blieb weit über die Ausbildungszeit hinaus für die Karriere von Vorteil.

Wenn Lisztianer einander an anderen Orten wiederbegegneten, stellte sich die Erinnerung an den Weimarer Gemeinschaftsgeist rasch wieder ein. Insbesondere in Amerika suchten und fanden sich die ehemaligen Meisterkurs-TeilnehmerInnen. Am 21. Aug. 1880, fünf Jahre nach ihrem Europa-Aufenthalt, schickte Amy Fay Franz Liszt *„Grüße von vier amerikanischen Lisztianern die sich zufällig in Chicago befunden [sic], u die einige sehr schöne Tage dort zugebracht, indem sie sich von Ihnen u von der Musik unterhielten“*<sup>105</sup>.

Eine heute reichlich bizarr anmutende Form der Mentoren-Tätigkeit bot Hans von Bülow 1884 Emma Grosscurth an. Grosscurth hatte ihn in Weimar als strengen, aber lehrreichen Vertreter für Liszt kennengelernt und sich später um Privatstunden bei ihm bemüht. Am 3. Febr. 1884 riet von Bülow ihr: *„Bringen Sie das kuriose Ding rasch (nb.<sup>106</sup> unverändert) in eine Casseler Zeitung, senden Sie mir davon zwölf Exemplare und Sie können Sich verlassen, daß Sie in vierzehn Tagen von allen ihren Rivalinnen beneidet werden sollen. Der Augenblick ist jetzt der denkbarst günstige“*<sup>107</sup>. Unmittelbar darauf erschien im „Casseler Tageblatt“ folgende Notiz, die Hans von Bülow offenbar rege verteilte:<sup>108</sup>

„Herr Dr. Hans v. Bülow, der unsere Landsmännin Frl. Emma Großcurth schon früher gehört, als dieselbe als Schülerin Liszt's in Weimar weilte, hat diese durch folgende Zuschrift ausgezeichnet, nachdem sie vor ihm gelegentlich seiner letzten hiesigen Anwesenheit am vorigen Freitag wieder gespielt hat: ‚Fräulein Emma Großcurth, eine Schülerin Großmeister Franz Liszt's, gehört zu den sehr wenigen Claviervirtuosinnen, welche durch ihre musikalische Leistungsfähigkeit den seitens gewisser neuerlich berühmt<sup>109</sup> [sic] gewordenen Clavier-

---

104 Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 656.

105 Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv GSA 59/15,1.

106 Eigentlich ‚NB‘ oder ‚N. B.‘: Abkürzung für das lateinische ‚nota bene‘ (‚wohlgemerkt‘).

107 Brief von Bülow an Emma Grosscurth vom 8. Febr. 1884, Nachlass Grosscurth.

108 Ebd.

109 In Bülows handschriftlicher Vorlage vom 1. Febr. 1884 heißt es: *„berühmtigt“*, was er in seinem Brief vom 3. Febr. 1884 jedoch zu verändern vorschlägt, siehe ebd.

Houris<sup>110</sup> stark comprommittierten Ruf der Liszt'schen Schule wieder zu Ehren bringen können. Ich bin sicher, selbst Dr. [Johannes] Brahms würde ihr, wenn er sie gehört, zur Nervenberuhigung nur Bromkali und nicht, wie er sonst im therapeutischen Einverständnis mit dem Unterzeichneten zu thun pflegt, Cyankali verordnen. Cassel, 1. Febr. 1884. Dr. Hans von Bülow<sup>111</sup>.

In Verbindung mit einem Empfehlungsschreiben von Liszts eigener Hand<sup>112</sup> dürfte diese etwas pikante Form von Publicity den Namen Grosscurth nachdrücklich in den Köpfen verankert haben.

Ein besonders ausgeprägtes Beispiel für anhaltende künstlerische Solidarität bietet das Leben von Adele aus der Ohe, die ihre Karriere nicht in ihrer Heimat, sondern in Übersee begann. Als sie im Winter 1886 erstmals in New York ankam, war ihr Name dort bereits bekannt, denn ihr Weimarer Mitstudent Albert Morris Bagby hatte aus der Ohe im Herbst des Jahres in seinem umfangreichen Artikel „*A Summer with Liszt in Weimar*“ bereits als „*the best of the lady pianists*“<sup>113</sup> eingeführt, und zwei Jahre später würdigte er sie ausführlich in seinem Beitrag „*Some Pupils of Liszt*“<sup>114</sup>.

In Verbindung mit Fleiß, zuverlässiger Klaviertechnik, eindrucksvoller Virtuosität und bemerkenswerter Musikalität<sup>115</sup> wurde Adele aus der Ohe rasch eine der bekanntesten Instrumentalistinnen der Neuen Welt. Neben Solo-Klaviermusik und Konzerten führte sie regelmäßig Kammermusik auf und legte Wert darauf, an ein und demselben Ort stets möglichst unterschiedliche Programme darzubieten. Da die Künstlerin ihr Wirken nicht auf die großen, verkehrstechnisch gut erschlossenen Metropolen beschränkte, sondern unterschiedslos in den gesamten USA gastierte, trug sie entscheidend zur allgemeinen musikalischen Bildung bei.<sup>116</sup> Das amerikanische Publikum wusste ihren Einsatz zu schätzen, sodass die Veranstalter sie 1891 für die erste Spielzeit des gerade gegründeten Chicago Symphony Orchestra und 1903 für die des neu entstehenden Minneapolis Symphony Orchestra<sup>117</sup> engagierten; auch wirkte sie am 4. März 1883 am Eröffnungskonzert des Schubert Club, der ersten Konzertsreihe Minnesotas, mit und trat

---

110 Huri: schöne Jungfrauen, die gemäß dem islamischen Glauben den Seligen im Paradies zur Seite stehen. Hier ironisch für Pianistinnen, die eher die Sensationslust als die Musikalität des Publikums ansprechen; es gibt keinen konkreten Hinweis, auf wen Bülow hiermit anspielt.

111 Casseler Tageblatt 5. Febr. 1884.

112 „*Die Pianistin, Fräulein Emma GrossKurth [sic], ist am besten ausgezeichnet, durch die geistreiche Empfehlung von H. von Bülow. Dieser Empfehlung stimmt gern bei F. Liszt, 6<sup>ten</sup> Juni, 84, Weimar*“, Nachlass Grosscurth.

113 Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 655.

114 „*Adele aus der Ohe is not merely a gifted musical artiste, but a young woman of varied accomplishments. Besides her mother tongue, she speaks and writes French, Italian, and English; is a student in the arts and sciences; writes poetry, and is a composer of music*“, Albert Morris Bagby, „*Some Pupils of Liszt*“, in: *The Century Magazine* 5 (1888), S. 724–731, hier S. 730f.

115 Diese Eigenschaften lassen sich aus den Rezensionen herauslesen, von denen eine Vielzahl zitiert ist in LaWayne Leno, *The Untold Story of Adele aus der Ohe. From a Liszt Student to a Virtuoso*, Minneapolis 2012.

116 Siehe ebd.

117 Heute: Minnesota Orchestra.

1891 im Rahmen der prestigeträchtigen Einweihung der New Yorker Carnegie Hall auf.

Konsequent brachte Adele aus der Ohe bei jedem ihrer Auftritte zumindest ein Werk von Franz Liszt zu Gehör und wagte es offenbar als Erste, in Amerika einen ganzen Abend ausschließlich mit seinen Kompositionen zu gestalten.<sup>118</sup> Als sie 1897 für ihren erkrankten Weimarer Kommilitonen Moriz Rosenthal einsprang, waren es ihr Können und das gemeinsam in Weimar erarbeitete Repertoire, die sie dazu prädestinierten. Die Presse jedoch, die genau wie in Europa bestimmte Kompositionen mit Männlichkeit gleichsetzte,<sup>119</sup> kommentierte den Wechsel mit dem ausdrücklichen Hinweis: „*She is playing the same pieces that he was to have played*“<sup>120</sup>.

Auf die in Weimar gewachsene Solidarität konnte Adele aus der Ohe sich auch dann noch verlassen, als sie 1906 nach Berlin zurückkehrte, sich von der Konzertbühne zurückzog und aufgrund von Krankheit und Inflation verarmte: Freunde veranstalteten 1925 in New York ein Wohltätigkeitskonzert, der Liszt-Schüler Alexander Siloti motivierte seinen Cousin Sergei Rachmaninow zu Geldspenden, und ab 1928 erhielt die Künstlerin durch die von ihrem ehemaligen Weimarer Kommilitonen Bagby gegründete Bagby Music Lover's Foundation New York eine kleine Pension.<sup>121</sup>

Im Unterschied zu sehr vielen (vor allem weiblichen) Lisztianern hat Adele aus der Ohe die Möglichkeit, ihr Weimarer Erbe unterrichtend weiterzugeben, offenbar nur ungern genutzt – und wenn, dann aus einer ganz anderen Motivation heraus. Denn obwohl in ihrem öffentlichen, ausschließlich auf das Musikalische ausgerichteten Leben Netzwerke mit Männern (und schwerpunktmäßig mit Liszt-Schülern) vorherrschten, konzentrierte sich das private Engagement der unverheirateten Künstlerin in ihren späten Berliner Jahren auf den Aspekt der Frauenbildung: Derzeit sind lediglich Namen von Schülerinnen bekannt, und auch das aktive Engagement für den 1905 gegründeten Deutschen Lyceum-Club (Berlin) bezeugt eine emanzipatorische Ausrichtung.

## Pianistinnen-Schwemme

In Zeiten, in denen Instrumentalistinnen aufgrund ihres Geschlechts von vornherein die Fähigkeit abgesprochen wurde, bestimmte Kompositionen zu interpretieren, und die grundsätzlich skeptische Wahrnehmung öffentlich auftretender Frauen<sup>122</sup> durch das Problem einer allgemein beklagten Pianistinnen-Schwemme noch verstärkt wurde,

---

118 Am 8. März 1890 in Chicago; siehe Kadja Grönke, Art. „*Ohe, Adele aus der*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=ohe-adele-aus-der>, Zugriff am 6. Jan. 2014.

119 In der „Neuen Berliner Musikzeitung“ heißt es beispielsweise über Beethovens *Waldsteinsonate*, deren letzter Satz könne „überhaupt nicht von Frauenfingern bewältigt werden“, Neue Berliner Musikzeitung 1895, S. 147.

120 Werner's Magazine Jan. 1897, zit. nach Leno, *Untold Story*, 2012, S. 56.

121 Siehe Leno, „*Untold Story*, 2012, S. 234–238; siehe auch Grönke, „*Ohe, Adele aus der*“, a. a. O.

122 Siehe Freia Hoffmann u. Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim [u. a.] 2013.

standen professionelle Klavierspielerinnen vor dem Problem, sich gegen die große weibliche und männliche Konkurrenz durchsetzen zu müssen. Hierbei fungierte der Vermerk, eine Schülerin von Franz Liszt gewesen zu sein, als ein nicht unwesentlicher marktstrategischer Schachzug: „[H]eute nennt sich ja jeder männliche oder weibliche Pianist, der einmal vor dem Meister drei Töne angeschlagen hat, selbstbewusst: Liszt-schüler“<sup>123</sup>, mokierte sich „Schrattenthal’s Rundschau“ 1895. Die Zuordnung zu dem prominenten Lehrer begleitete die Auftritte der Lisztianer konstant so lange, bis sie sich künstlerisch emanzipiert hatten – und Frauen zehrten meist dauerhaft von diesem Epitheton.

Der Versuch, durch den Verweis auf Liszts berühmten Namen das Interesse am eigenen Spiel zu fördern, hatte jedoch auch Schattenseiten, denn er hemmte die Wahrnehmung der Eigenständigkeit künstlerischer Leistungen. Der Hinweis auf den Lehrer wirkte vor allem dann nachteilig, wenn die pianistische Qualität dem erwarteten Profil qualitativ nicht entsprach. Die Schwierigkeit, dem öffentlichen Erwartungsdruck zu genügen, verursachte vermutlich ebenso viele Karriereabbrüche wie -umbrüche. Bei Frauen kam erschwerend die gesellschaftliche Vorstellung hinzu, dass sie nach einer bürgerlichen Heirat auf bezahlte öffentliche Auftritte zu verzichten hatten.

Aber auch ein technisch allzu hochwertiges Spiel konnte einer Musikerinnen-Laufbahn abträglich werden – dann nämlich, wenn vermeintlich männliche Kraft und virtuose Entäußerung sich zu stark von dem weiblichen Äußeren abhoben. Derartige Diskrepanzen wurden von Rezensenten genau vermerkt und zum Gegenstand wortreicher Erörterungen: „Den einen Wunsch möchten wir aber doch aussprechen, dass Frau [Anna] Essipoff dem Zarten, Mildem, Innigen, mit einem Wort – dem Weiblichen eine größere Berücksichtigung schenken möge“<sup>124</sup>, monierte die „Neue Berliner Musikzeitung“ 1880, und kritisierte 1870 an Sofie Menter: „[M]an möchte fast behaupten, dass sie ängstlich besorgt ist, jedes weibliche Gefühl zu unterdrücken, um nur nicht als zarte, sondern als mehr männliche Virtuosa zu gelten“<sup>125</sup>.

Angesichts solcher Wahrnehmungsweisen verwundert es nicht, wenn Sofie Menter sich trotz aller Verehrung für Liszt ganz offenbar nicht als seine Schülerin bezeichnet hat, auch wenn der Weimarer Künstler eine zentrale Stellung in ihrer Laufbahn einnahm und sie seine Werke regelmäßig öffentlich aufführte. Den Grundstein für ihre internationale Karriere legte die damals 22-Jährige am 6. Febr. 1869 in Wien mit einer Aufführung seines Klavierkonzerts Nr. 1 Es-Dur, mit dem sie daraufhin lebenslang identifiziert wurde.<sup>126</sup> Den Komponisten lernte sie jedoch erst im Folgemonat persönlich kennen – überdies auf Initiative von Liszt selbst. Fortan blieben die beiden KünstlerInnen in Kontakt: Menter hielt sich häufig in Liszts Nähe auf, war eine geschätzte

---

123 Schrattenthal’s Rundschau. Zeitschrift für Frauen-Literatur, für der Frauen Kunst und Wissen 1895, S. 123.

124 Neue Berliner Musikzeitung 1880, S. 374. Anna Essipoff war keine Liszt-Schülerin.

125 Ebd. 1870, S. 157.

126 Kadja Grönke, Art. „Menter, Sofie“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=menter-sofie>, Zugriff am 6. Jan. 2014.



Partnerin beim Vierhändigspielen, konzertierte mit ihm, wurde von ihm aber stets als gleichrangige Kollegin respektiert, und Liszt bedauerte ausdrücklich, er „*könne sich die Ehre ihres künstlerischen Erfolges nicht zurechnen*“<sup>127</sup>.

Die Öffentlichkeit vollzog diesen feinen Unterschied nicht mit. In der zeitgenössischen Presse wird immer wieder auf die Verbindung zu Liszt hingewiesen und Menter regelmäßig als Liszt-Schülerin bezeichnet – in ihrem Fall allerdings weniger zu Werbezwecken als zur Erklärung ihrer Künstlerpersönlichkeit und ihres Repertoires. Damit gelang es Sofie Menter – im Unterschied zu der Mehrheit derjenigen Frauen, die tatsächlich oder angeblich Unterricht bei dem Weimarer Klaviertitanen genommen hatten –, ihren Status als renommierte Klaviervirtuosin nicht über seine Person, sondern über seine Musik zu festigen und Jahrzehnte hindurch zu halten.

### **Weitergabe der Liszt-Tradition**

Während zahlreiche Liszt-Schüler neben dem Klavierspiel auch andere musikalische Tätigkeiten ausübten – vom Dirigieren und Komponieren über die Musikpublizistik bis hin zur Konzertorganisation –, beschränkten Frauen sich häufig auf das einmal gewählte Instrument. Wenn eine Konzertlaufbahn aus sachlichen oder familiären Gründen nicht oder nicht mehr in Frage kam, war daher das Unterrichten für viele Teilnehmerinnen der Weimarer Meisterkurse ein wichtiges Betätigungsfeld.

Ein Großteil der Liszt-Elevinnen beschränkte die Unterrichtstätigkeit auf den privaten Bereich – wie die Schwestern Stahr in Weimar – und damit auf ihren Heimatort und auf Musikliebhaber, sodass die Zahl der auf diesem Wege ausgebildeten prominenten Liszt-EnkelschülerInnen eher gering ist. Dagegen unterrichteten reisende VirtuosInnen oft auch während ihrer Tournéen und hatten aufgrund ihres Renommées häufiger vielversprechende SchülerInnen, aus denen dann selbst professionelle MusikerInnen wurden.

Daneben gab es eine Reihe von Liszt-Schülerinnen, die ganz explizit an dem Weiterdenken des bei Liszt Erlernen und an dessen Systematisierung arbeiteten. Amy Fay intensivierte ihre entsprechenden Fähigkeiten zunächst bei dem Klavierpädagogen Ludwig Deppe, integrierte dessen pianistischen Unterrichtsansatz in ihre eigene Arbeit und wirkte darüber hinaus in Gesprächskonzerten und Musikgesellschaften breitenwirksam in die Öffentlichkeit. Dabei war es ihr, ebenso wie ihrem Weimarer Kommilitonen Carl Lachmund an seinem Lachmund Conservatory in New York, ein Anliegen, gezielt die Beteiligung von Frauen am amerikanischen Musikleben zu fördern. Mit ähnlicher Intention gründete auch die Liszt und seinem Kreis eng verbundene Lina Ramann 1858 in Glückstadt eine Ausbildungsstätte für Musiklehrerinnen, die sie ab 1865 gemeinsam mit Ida Volkmann in Nürnberg als Ramann-Volkmann'sche Musikschule<sup>128</sup> weiterführte. Dem dort praktizierten Lehrkonzept gab sie durch mehrere Publikationen ein theoretisches Fundament und angemessene Breitenwirkung. Vor allem

---

127 Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 118.

128 Diese Institution ging 1890 an den Liszt-Schüler August Göllicher über.

ihr dreiteiliges Werk „Grundriss der Technik des Klavierspiels“ (Leipzig 1885–1886), das sie ebenso wie ihr fünfbändiges „Liszt-Pädagogium“ (Leipzig 1902) rege in Umlauf brachte, wurde von Lisztianern sofort in die eigene Unterrichtstätigkeit integriert und auch selbst genutzt.<sup>129</sup> Und Marie Jaëll dachte das, was sie in Weimar gelernt hatte, in ihrer Schrift „Le toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie“ („Der Anschlag. Klavierunterricht auf Basis der Physiologie“, Paris u. Leipzig 1899) in Richtung einer ausdifferenzierten pianistischen Anschlagstechnik weiter. Auf diese Weise erhielt Liszts Unterricht im Nachhinein eine methodische Durchdringung, seine Musikauffassung wurde gemeinsam mit einer an ihr orientierten Klaviertechnik weitergegeben, verbreitete sich über Sprach- und Landesgrenzen hinweg und trat in Wechselwirkung mit weiteren pianistischen Schulen und Stilen.

Schon in den Weimarer Unterrichtsstunden blieben Berührungspunkte zu anderen Klaviertraditionen nicht aus. Auch wenn Studierende aus dem Kreis um Clara Schumann eher selten waren,<sup>130</sup> kamen doch ausgesprochen viele AbsolventInnen der in Berlin ansässigen Ausbildungsstätten um Kullak und den Liszt-Schüler Tausig zu Liszt, und Weimars Lage im Zentrum Europas lockte Studierende aus aller Welt an. Darunter waren auffällig viele PianistInnen aus Amerika, wo die Ausbildungsmöglichkeiten noch gering waren, während aus Russland KünstlerInnen anreisten, die bereits bei Wilhelm Henselt, Anton oder Nikolai Rubinstein in Moskau und St. Petersburg studiert hatten.

Die in Weimar geknüpften Verbindungen erleichterten den Studierenden ihrerseits den Weg ins internationale Musikleben. Insbesondere die noch junge Konzert-Tradition der USA profitierte von den Aktivitäten der in Weimar Ausgebildeten, aber ebenso von der russischen Klaviertradition – eine Synthese, die sich aus der Biographie einzelner Lisztianer erklärt. Alexander Siloti beispielsweise erhielt seine Ausbildung zunächst bei den Brüdern Anton und Nikolai Rubinstein und war am Moskauer Konservatorium Student von Peter Tschaikowsky und dessen Schüler Sergei Tanejew, bevor er zwischen 1883 und 1886 Schüler von Franz Liszt wurde. Beide Einflüsse gab er lehrend weiter: Im Rahmen seiner Professuren bildete er zwischen 1886 und 1890 am Moskauer Konservatorium und zwischen 1924 und 1942 an der Juilliard School in New York ausgezeichnete Pianisten wie Sergei Rachmaninow, Alexander Goldenweiser oder Konstantin Igumnow aus. Auch wenn die drei Genannten heute als Repräsentanten der russischen Klavierschule gelten, haben sie über ihren Lehrer Siloti doch auch die Liszt-Tradition verinnerlicht und – im Falle Rachmaninows – ihr halbes Leben in den USA konzertiert.

Die Münchener Pianistin Sofie Menter reiste zwar niemals in die Neue Welt, wirkte aber zwischen 1884 und 1887 als Professorin am Petersburger Konservatorium. An dieser renommierten Ausbildungsstätte gab sie die Liszt-Tradition, die sie im stetigen Kontakt mit dem Weimarer Künstler aufgesogen hatte, unterschiedslos an Männer wie

---

129 Im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (Bestand GSA 59) zeugen zahlreiche an Lina Ramann gerichtete Dankesschreiben von der unmittelbaren praktischen Umsetzung des Lehrwerks.

130 Martha Sabinin suchte den Unterricht bei ihr und holte die Künstlerin auch zu einem Konzert nach Weimar; siehe Kadja Grönke, „Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin“, in: *Die Tonkunst* 5 (2011), S. 478–491, hier S. 481f.

an Frauen weiter.<sup>131</sup> Zu den von ihr ausgebildeten PianistInnen und KomponistInnen zählt der Klaviervirtuose Wassili Sapelnikow, der Menter mit dem Komponisten Peter Tschaikowsky bekannt machte.<sup>132</sup> Über diesen erfolgte ein weiterer Brückenschlag nach Amerika. Denn schon 1875 hatte Tschaikowsky sein von Nikolai Rubinstein abgelehntes<sup>133</sup> Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23 Liszts Schwiegersohn Hans von Bülow gewidmet – der die Partitur bezeichnenderweise in Amerika<sup>134</sup> zur Uraufführung brachte. Dasselbe Werk nahm Tschaikowsky 1888 mit auf Europa-Tournee und musizierte es sowohl mit dem Menter-Schüler Wassili Sapelnikow<sup>135</sup> als auch mit dem Liszt-Schüler Alexander Siloti.<sup>136</sup> Weitere Aufführungen des inzwischen unter Virtuosen hochgeschätzten Konzerts dirigierte der Komponist im Febr. 1889 mit dem Lisztianer Emil Sauer in Dresden<sup>137</sup> und im Mai 1891 mit der Liszt-Schülerin Adele aus der Ohe in New York, Baltimore und Philadelphia.<sup>138</sup> Der überaus positive Eindruck, den der Komponist speziell von Adele aus der Ohe gewann, brachte ihn dazu, die Künstlerin nach Russland einzuladen, wo beide das Werk ein weiteres Mal spielten, und zwar im Rahmen von Tschaikowskys letztem öffentlichen Auftritt am 16./28. Okt. 1893 in St. Petersburg.<sup>139</sup> Somit steht Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert in besonderem Maße für den wechselweisen Brückenschlag zwischen der Weimarer Liszt-Tradition, der russischen Klavierschule und dem amerikanischen Konzertleben – ist damit aber beileibe kein Einzelfall. Ab der Jahrhundertwende und spätestens nach der Okto-

---

131 Siehe Kadja Grönke, Art. „Menter, Sofie“, a. a. O.

132 Tschaikowsky schätzte Menter sehr, widmete ihr die Partitur seiner *Konzertfantasie* op. 56 und revidierte und orchestrierte ihre eigenen *Ungarischen Zigeunerweisen*. Zwar war ihm sicherlich nicht bekannt, dass Menters Werk möglicherweise auf Entwürfe von Franz Liszt zurückgeht. Aber die ‚Russifizierung‘ Lisztscher Kompositionsideen erscheint folgerichtig angesichts der Klaviertranskriptionen russischer Romanzen, mit denen Liszt seit seiner ersten Russlandreise 1842 sein lebhaftes Interesse an der slawischen Musik bekundet hatte. Siehe dazu Lev Vinocour, „Liszt – Menter – Čajkovskij. Zur Geschichte des Konzertstücks ‚Ungarische Zigeunerweisen‘“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 13 (2006), S. 37–130. (Laut Vinocour arbeitete Menter vermutlich Liszts Notizen für ein ihr zu widmendes Klavierkonzert zu einem Werk für zwei Klaviere aus und ließ dieses 1892 von Tschaikowsky revidieren und orchestrieren. Die Orchesterfassung wurde am 23. Jan./4. Febr. 1893 unter der Leitung von Vassili Sapelnikow in Odessa uraufgeführt, Menter spielte den Solopart.)

133 Kadja Grönke, „Čajkovskij und die Brüder Anton und Nikolaj Grigor’evič Rubinštejn“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 13 (2006), S. 17–36, hier S. 24.

134 25. Okt. 1875, Boston, mit dem Dirigenten Benjamin Johnson Lang.

135 Sapelnikow spielte das Konzert unter Tschaikowskys Leitung am 20. Jan. 1888 in Hamburg. Eine Aufnahme mit diesem Pianisten und dem Æolian Orchestra unter Stanley Chapple aus dem Jahr 1926 ist erhalten; Pearl GEMM CD 9163, siehe [http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Piano\\_Concerto\\_No.\\_1\\_Recordings](http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Piano_Concerto_No._1_Recordings), Zugriff am 6. Jan. 2014.

136 Mit Siloti musizierte Tschaikowsky sein b-Moll-Konzert am 8. Febr. 1888 in Berlin und am 19. Febr. 1888 in Prag, siehe [http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Piano\\_Concerto\\_No.\\_1](http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Piano_Concerto_No._1), Zugriff am 6. Jan. 2014. Siloti wurde von Tschaikowsky gelegentlich mit Klavierarrangements eigener Werke betraut und spielte außerdem eine zentrale Rolle bei der Revision und Drucklegung des b-Moll-Konzerts, siehe ebd.

137 8./20. Febr. 1889; siehe ebd.

138 Nach den Recherchen von LaWayne Leno (*Untold Story*, 2012, S. 81f.) fanden die Aufführungen am 9. Mai 1891 (New York), am 15. Mai 1891 (Baltimore) und am 18. Mai 1891 (Philadelphia) statt.

139 Die Pianistin wirkte auch in dem Tschaikowsky gewidmeten Gedenkkonzert am 6./18. Nov. 1893 in St. Petersburg mit.

berrevolution vermischten sich diese großen Virtuosen-Traditionen und entwickelten sich weiter.

## Zusammenfassung

Während in der öffentlichen Wahrnehmung heute vor allem Männer als Liszt-Schüler in Erinnerung sind – unter ihnen einige der bedeutendsten Pianisten des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts –, zeigen die Namenslisten, die Carl Lachmund und August Göllerich überliefert haben, dass das Geschlechterverhältnis zahlenmäßig fast ausgeglichen war.<sup>140</sup> Auch wenn Frauen nebenbei ihre eigenen, nicht primär musikalischen Netzwerke pflegten, waren sie bei entsprechender Anwesenheitsdauer fest in die Gruppe der Lisztianer eingebunden, teilten die Geselligkeiten, die musikalischen Aktivitäten und Auftrittsmöglichkeiten, und auch Künstler-Paare kamen vor. Pianistisches Können wurde meistens offenbar unabhängig vom Geschlecht respektiert.

Etliche Frauen aus dem Liszt-Kreis machten die Musik zu ihrem Lebensinhalt, zählten zu den bekanntesten Klaviervirtuosinnen des 19. Jahrhunderts oder gaben die Liszt-Tradition lehrend weiter. Dass sie heute dennoch im Schatten ihrer Kommilitonen stehen, hat Gründe, die jenseits ihrer künstlerischen Qualifikationen liegen. Denn Musikerinnen konzentrierten sich mehrheitlich auf das einmal gewählte Instrument – im auffälligen Unterschied zu den männlichen Lisztianern, die sich außerordentlich breitenwirksam in mehreren künstlerischen Feldern betätigten. Mit Ausnahme weniger international aktiver Virtuosinnen waren Liszts Schülerinnen außerdem deutlich ortsfester, d. h. sie unterrichteten bevorzugt an ihrem Wohnort und konzertierten regional begrenzt – die von Liszt hoch geschätzte Toni Raab beispielsweise überwiegend in Wien und Pest.<sup>141</sup> Diese geringere Mobilität mag dazu beigetragen haben, dass ihr Spiel weit seltener durch Klavierrollen oder frühe Tonaufnahmen dokumentiert ist, denn entsprechende Aufnahmemöglichkeiten waren nur in sehr wenigen Städten vorhanden.

Angesichts von Inflation, Russischer Revolution und (Welt-)kriegen scheinen Frauen zudem eher dazu zu tendieren, aus der Situation heraus Alternativen zu finden, statt zu emigrieren. Vera Timanoff beispielsweise hatte sich trotz aller Möglichkeiten für eine internationale Karriere früh fest in St. Petersburg niedergelassen und war nach der Revolution dort in der Volksbildung und als Klavierlehrerin tätig.<sup>142</sup> Einer der Gründe hierfür mag in dem Familienverständnis des 19. Jahrhunderts gelegen haben. So entschied sich Vera Timanoff offenbar gegen eine Fortsetzung ihrer internationalen Karriere, um die Möglichkeit zu haben, bei ihrer Mutter zu bleiben.<sup>143</sup>

---

140 Vgl. Anm. 15.

141 Siehe Jana Drieschner [u. a.], Art. „Raab, Toni“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=raab-toni>, Zugriff am 6. Jan. 2014.

142 Siehe Kadja Grönke, Art. „Timanoff, Vera“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=timanoff-vera>, Zugriff am 27. Febr. 2015.

143 Das legt zumindest der Brief von Marie Lipsius an (vermutlich) Vera Timanoff vom Juli 1903 nahe, in dem sie darüber schreibt, wie „schön u. pflichttreu es wahrlich von Ihnen war, dasz Sie der Liebe für Ihre Mutter den künstlerischen Bethätigungsdrang opfert“, GSA 59/425, 2a.

Geschlechterübergreifend gilt, dass sich die meisten Lisztianer nach ihrer Ausbildungszeit weiterhin als Teil einer Gruppe verstanden. Wo auch immer man einander in der Welt begegnete, blieb die Bewunderung für den ‚Meister‘ der gemeinsame Bezugspunkt. Zahlreiche Schülerinnen und Schüler knüpften untereinander dauerhafte Netzwerke, sie respektierten und unterstützten einander, und selbst nach langer Trennung blieb die Zugehörigkeit zum Liszt-Kreis das verbindende Element. Vor allem reisende KünstlerInnen profitierten von diesen menschlichen und musikalischen Kontakten, und so verbreitete sich Liszts Klavierstil durch Konzerte, Unterricht und Lehrwerke nahezu über die ganze Welt. Diese internationalen Verbindungen haben dazu geführt, dass der Begriff ‚Lisztianer‘ heute nicht mehr nur als Selbstkennzeichnung der bei dem Weimarer Lehrer in die Lehre gegangenen KünstlerInnen verwendet wird, sondern auch deren SchülerInnen erfasst (die damit als Liszt-EnkelschülerInnen gewürdigt werden) und sogar solche PianistInnen bezeichnet, die sich ohne jegliche genealogische Legitimation schwerpunktmäßig der Musik Liszts verschrieben haben.

Im Unterschied zu den Zöglingen aller anderen großen KlavierlehrerInnen des 19. Jahrhunderts<sup>144</sup> kann man bei den Lisztianern daher nicht nur punktuelle Netzwerke beobachten, sondern tatsächlich von der Entstehung einer ‚Schule‘ sprechen:

„Nach Liszt’s Tod zerstreuten wir uns nach allen Richtungen. Aber der Zauber dieser ungewöhnlichen Persönlichkeit wirkt auch aus der anderen Welt auf uns. A. [= Arthur] Friedheim, welcher 15 Jahre lang mich weder gesehen, noch mir eine Zeile geschrieben hatte, schickte mir im sechszehnten Jahre unserer Trennung eine Karte, die mit den Worten anfangt: ‚Unser ›Alter‹ und unsere Freundschaft lebe hoch!‘ Als ich mit F. [= Felix] Mottl nach 25 Jahren wieder zusammentraf, mußten wir gestehen, daß es uns während unserer Unterhaltung immer schien, als ob der ‚Alte‘ zwischen uns stehe, und daß wir während dieser 25 Jahre uns immer an unseren ‚Alten‘ erinnert und uns gefragt hatten, was er sagen und wie er handeln würde. Dieser Einfluß, diese Gegenwart Liszt’s zeigt sich auch in musikalischer Beziehung, d. h. wir ‚näheren‘ uns der Musik ähnlich wie unser Liszt“<sup>145</sup>.

---

144 Die SchülerInnen Clara Schumanns eventuell ausgenommen. Die Forschungen von Annkatrin Babbe legen nahe, dass für diese Schule derzeit keine generalisierenden Aussagen getroffen werden können. Siehe den Beitrag von Annkatrin Babbe in diesem Band (S. 163–178).

145 Siloti, „Erinnerungen“, 1913, S. 317.