

Franz Liszt Across the Ocean

Rafael Joseffy, Arthur Friedheim und Moriz Rosenthal
in New York

Camilla Köhnken

Einleitung

New York etablierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts neben Boston als eine der wichtigsten Musikmetropolen Nordamerikas. Nach der Gründung des städtischen Symphonieorchesters *New York Philharmonic* im Jahr 1842 begann sich ein dynamisches Netzwerk aus weiteren Orchestern, Ensembles und Konzertsälen sowie Ausbildungsinstituten zu entwickeln, welches die Stadt zu einer wichtigen Station auf jeder Amerika-Tournee europäischer Musiker:innen machte.

Pianisten, die mit Franz Liszt in Verbindung standen, spielten bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle im kulturellen Gefüge New Yorks. So gründete der Bostoner William Mason nach seinem Studienaufenthalt in einer Reihe deutscher Städte, darunter auch in Weimar bei Liszt, 1855 das erste namhafte Kammermusik-Ensemble der Stadt, das *Mason-Thomas Quartet*. 1872 immigrierte der einflussreiche Dirigent Leopold Damrosch, der 1856 von Liszt als Konzertmeister der Hofkapelle nach Weimar berufen worden war, nach New York und gründete dort zunächst ein eigenes Orchester, 1884 dann das Metropolitan Opera Orchestra.

In den 1870er-Jahren gastierten zudem zwei besonders einflussreiche Pianisten in der Stadt: Anton Rubinstein und Hans von Bülow, letzterer einer der bedeutendsten Lisztschüler seiner Zeit. Ihre Amerika-Tourneen wurden von den zwei großen Klavierfirmen Nordamerikas, Chickering & Sons (1823 gegründet in Boston) und Steinway & Sons (gegründet 1853 in New York) organisiert; Steinway führte 1872/73 Anton Rubinsteins Tournee durch, während Chickering drei Jahre später Hans von Bülow ins Land holte.¹ Zugleich stellten die Konzertsäle der beiden Klavierfirmen wichtige Orte in der New Yorker Konzertszene dar; so gab auch Rafael Joseffy, der

1 Franz Liszt stand selbst mit Chickering in Verbindung und besaß mehrere Instrumente dieser Firma; zu Hans von Bülows Tournee vgl. R. Allen Lott: »A continuous Trance«: *Hans von Bülow's Tour of America*, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), Heft 4, S. 529–549.

erste europäische Lisztschüler, der sich dauerhaft in der Stadt niederließ, in seinem Ankunfts Jahr 1879 sein Debüt in der Chickering Hall.

Nach diesem ersten musikalischen Austausch zwischen Weimar und New York während der 1850er- bis 1870er-Jahre durch Liszts Schüler und musikalische Weggefährten seiner ersten Weimarer Periode besuchte ab dem Ende der 1880er-Jahre eine wachsende Anzahl von Pianisten aus Liszts zweitem Weimarer Kreis die Stadt.² Während sie zunächst als gefeierte Virtuosen im Rahmen von Konzerttourneen gastierten, ließen sich mehrere von ihnen später, durch die politischen Verwerfungen zur Flucht aus Europa gezwungen, als dauerhafte Immigranten in New York nieder.

Im Jahr 1888 kommt das anhaltende Interesse des städtischen Publikums an den Protagonisten dieser zweiten Generation von Weimarer Nachwuchspianisten um Liszt in einer Zeitungsnotiz der *New York Times* vom November 1888 zum Ausdruck. In ihr wird die Ankunft des polnisch-österreichischen Pianisten Moriz Rosenthal zusammen mit seinem Duopartner Fritz Kreisler angekündigt und gleichzeitig eine Verbindung zu den zwei europäischen Spitzenpianisten der älteren Generation, Anton Rubinstein und Hans von Bülow, geknüpft:

The North German Lloyd steamer Aller brought a large number of musicians into port yesterday. Besides 22 members of the Metropolitan Opera House chorus and ballet there were Herr Moriz Rosenthal and Fritz Kreisler, young musicians who are under contract with Mr. Edmund C. Stanton for a four months's starring tour in this country [...]. Rosenthal, Reisenauer, Freidhiem [sic!], Siloti, and Sauer are among the foremost of those [a coterie of young pianists whom the Abbé Liszt drew about him] from whom will come the successor of Rubinstein and Von Bülow, and each has already won the praise of the master and consequent fame.³

Rosenthal gastierte in den Folgejahren immer wieder als reisender Virtuose in der Stadt, bis er sich schließlich ein halbes Jahrhundert später, nach der Vertreibung aus seiner Wiener Heimat durch die Nazis, in der Stadt niederließ. Ähnlich erging

2 Franz Liszt lebte und unterrichtete zunächst 1848–1861 in Weimar (Altenburg), danach wieder 1869–1886 (Hofgärtnerei); dabei führte er ab 1867 das von ihm selbst sogenannte »vie trifurqué« zwischen Weimar, Rom und Budapest.

3 [Anon.]: *Artists by the Aller. Musicians who will soon make their Début here*, in: *The New York Times* (4.11.1888). Der im Artikel ebenfalls erwähnte russische Pianist Alexander Siloti, welcher im Jahr 1919 nach anfänglichem Zögern schließlich durch die Auswirkungen der Oktoberrevolution gezwungen war, aus seiner Heimat zu fliehen, immigrierte 1921 nach New York und unterrichtete dort 1925–42 an der Juilliard School. Aufgrund des begrenzten Raumes werde ich in diesem Aufsatz nicht näher auf ihn eingehen; auch bestehen deutliche Gemeinsamkeiten zwischen seiner Biographie und der von Arthur Friedheim, dazu vgl. Charles Barber: *Lost in the Stars: The Forgotten Musical Life of Alexander Siloti*, Lanham (Maryland) 2002.

es dem aus Russland stammenden Arthur Friedheim, ebenfalls Mitglied der späten Weimarer »coterie«: Er hatte seit seinem ersten Besuch 1891 über Jahrzehnte eine Beziehung zur Stadt aufgebaut, bis ihn die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs knapp 20 Jahre später in die dauerhafte Umsiedelung zwangen.⁴

Bei ihren Aufführungen von Franz Liszts Musik begegnete diesem sich aus den Reihen der Weimarer »Zukünftler«⁵ neu formierenden New Yorker Kreis zunächst – ähnlich wie in der alten Heimat – einiger Widerstand. Sie wurden mit dem traditionellen Musikgeschmack des städtischen Durchschnittspublikums konfrontiert, wie er in zahlreichen zeitgenössischen Quellen dokumentiert ist, beispielsweise in den Tagebüchern des kenntnisreichen Amateurmusikers George Templeton Strong, die bis ins Jahr 1875 reichen (über die Erstaufführung von Liszts Klavierkonzert Es-Dur schrieb dieser beispielsweise: »This may be a specimen of the School of the Future for aught I know. If it is, the future will throw the works of Haydn, Mozart, and Beethoven into the rubbish bin.«⁶) oder in den Konzertkritiken und Kommentaren der Tagespresse gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Einer der Musikjournalisten war Marc A. Blumenberg, der sich in seiner wöchentlichen Musikzeitschrift *The Musical Courier* während der 1890er-Jahre als Sprachrohr dieser Mehrheit profilierte und immer wieder humoristisch Liszts Musik verriss, so wie im folgenden Ausschnitt aus seiner Glosse »The Raconteur« anlässlich von Arthur Friedheims Liszt-Rezital in der noch im Bau befindlichen Carnegie Hall:

Speaking of Friedheim reminds me that after listening to the Liszt recital last week I came to the conclusion that the foot note on the program begging the indulgence of the audience for the noise made by the workmen was superflu-

-
- 4 Auch der amerikanische Lisztschüler Carl V. Lachmund, dessen Unterrichtsprotokolle 1882–84 eine der bekanntesten Quellen zur Interpretationsforschung um Liszt darstellen (*Mein Leben mit Franz Liszt. Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*, hg. von Georg Ewald Schroeder, Eschwege 1970), immigrierte 1887 nach New York. Er gründete dort das Lachmund Conservatory, konzentrierte sich in der Folgezeit allerdings eher auf die Ausbildung von Opernsänger:innen und die Leitung des von ihm gegründeten Women's String Orchestra als auf pianistische Aktivitäten; deswegen wird er in dem vorliegenden Essay nicht näher berücksichtigt. Sein Nachlass in der New York Public Library, Music Division wurde jedoch im Mai 2022 im Rahmen der Recherche für diesen Aufsatz von mir konsultiert (Lachmund scrapbooks [microfilm]; Call No. *ZB-3192).
 - 5 Begriff von Friedrich Nietzsche geprägt; vgl. Brief an Carl von Gersdorff vom 24.11.1867, in: *Nietzsche Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari und Norbert Miller, Berlin 1975, Abteilung 1, Bd. 2, S. 73.
 - 6 *The Diary of George Templeton Strong*, hg. von Allan Nevins und Milton Halsey Thomas, New York 1952; Vol. 4: The Post-War Years (1865–75), Eintrag vom 19.11.1870, S. 329.

ous. The noise was simply not in it with Franz Liszt, the Boanerges⁷ of the piano. [...]

And now do I recant what I said about Liszt's compositions?⁸

Not a bit, and that, too despite the hopeless look Joseffy gives me when the subject is mentioned, or the chromatic gestures of Pachmann. [...]

Liszt is forever *yawping* when he isn't making himself dizzy in a czardas or sentimentalizing over women and religion. [...]

After we have dined well on solids like Bach, Beethoven and Schumann it is a pleasure to go out into the garden and watch the master pyrotechnist set off his fizzing catherine wheels, Roman candles and brilliant rockets.⁹

Von solchen überwiegend negativen Reaktionen auf Liszts Musik ließen sich Rafael Joseffy, Moriz Rosenthal und Arthur Friedheim jedoch nicht einschüchtern, sondern traten in ihren Konzertprogrammen und im Rahmen ihrer pädagogischen Aktivitäten regelmäßig für die Musik ihres Lehrers ein, sodass im Laufe des frühen 20. Jahrhunderts schließlich eine Reihe von ehemals geschmähten Liszt-Stücken zu einem festen Bestandteil im Kernrepertoire der nachfolgenden amerikanischen (wie auch der europäischen) Pianistengenerationen wurde.

Vom glänzenden Klaviervirtuosen zum zurückgezogenen Lehrer: Rafael Joseffy

Rafael Joseffy (1852–1915) war nach seinem Klavierstudium in Budapest, Leipzig und Berlin im Sommer 1870 nach Weimar gekommen, um sich dort während zweier Saisons von Franz Liszt den letzten Schliff geben zu lassen. Sein Berliner Debüt 1872 markierte den Anfang einer erfolgreichen Konzertkarriere, die ihn auf zahlreiche europäische Konzertreisen führte, beispielsweise zusammen mit der Sängerin Carlotta Patti oder dem Geiger Henryk Wieniawski.

Sieben Jahre später emigrierte er nach New York, wo seine Ankunft breitenwirksam angekündigt wurde, beispielsweise in der *New York Times*: »Mr. Rafael Joseffy, who has been previously mentioned, sailed from Havre yesterday in the steamer *Amerique* for New York. He will come to us with a high reputation as a pianist of

7 Der Begriff »Boanerges« bezeichnet einen lärmenden Prediger (in Anlehnung an die aus dem Aramäischen stammenden Bedeutung »Söhne des Donners«, einen Beinamen, den Jesus laut Markus-Evangelium zwei Jüngern gab).

8 Marc A. Blumenberg hatte sich oft kritisch über Liszts Kompositionen geäußert, beispielsweise über Liszts Klavierkonzert Nr. 1: »The opening theme of the E flat concerto, how tremendous it is! How full of promises, and how vapid, how flat, stale and unprofitable it peters out!«, [ohne Titel], in: *The Musical Courier*, undatiert, Lachmund scrapbooks (wie Anm. 4).

9 Marc A. Blumenberg alias »The Raconteur«, [ohne Titel], in: *The Musical Courier* (22.4.1891); zit.n. Carl Lachmunds Zeitungsausschnitte-Sammlungen in der NYPL (siehe Anm. 4).

phenomenal power and brilliancy, and with the indorsement of the best German critics.«¹⁰ Bei seiner Ankunft wurde er noch auf dem Schiff von einem Journalisten des *New York Herald* interviewt, der in seinem Artikel dann eine überraschende Aussage Joseffys zu seiner pianistischen Ausbildung zitierte:

I was sent to Leipsic to study under the famous Moscheles [...]. Later on the great Tausig, who died so prematurely at the age of thirty, and who was then regarded in Germany as the greatest master of the piano living, took me in his special charge and I remained with him for about two years. Then I went to Weimar, where Liszt was living, but did not study under him as I was not specially attracted by his peculiar school. My taste had changed and was now for more serious and solid art.¹¹

Dass Joseffy tatsächlich weniger Franz Liszt als Carl Tausig als seinen wichtigsten Lehrer ansah, ist belegt;¹² dass er jedoch gar keinen Unterricht von Liszt erhalten haben soll, obwohl er zwei Sommer in Weimar verbrachte, scheint fragwürdig. Joseffy wird in einer Vielzahl von anderen zeitgenössischen Quellen als Lisztschüler bezeichnet, und so widerspricht auch das Programm, mit dem er sich in New York einführte (Chickering Hall, 13. Oktober 1879) einer ablehnenden Haltung gegenüber Liszt, wie sie der Artikel vermitteln will. Neben dem Klavierkonzert e-Moll von Frédéric Chopin – seinem Paradestück – führte er dort nämlich Liszts Klavierkonzert Es-Dur auf. Auch im nächsten Konzert zwei Tage später spielte er neben Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur und verschiedenen Solostücken ein weiteres Werk von Liszt, dessen *Ungarische Fantasie* mit Orchester.

Sein Debüt gab Joseffy mit dem Orchester von Leopold Damrosch (1832–1885), der – wie bereits erwähnt – in Weimar dem inneren Zirkel von Franz Liszt angehört hatte und in der damaligen Musikszene von New York eine prominente Rolle spielte. Auch Damroschs langjähriger Konkurrent, Theodore Thomas (1835–1905), trug dazu bei, dass Joseffy rasch in der Stadt Fuß fasste: Durch Thomas' Ernennung zum neuen Chefdirigenten der New Yorker Philharmoniker und seiner Wahl von Joseffy als Solisten für Klavierkonzerte wurde ein schon länger ansässiger Pianist

10 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Times* (14.9.1879).

11 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Herald* (25.9.1879).

12 Vgl. beispielsweise James Huneker in seinem Nachruf auf Joseffy: »[I]t was during his formative years that Joseffy studied with him [Tausig], absorbed his style, patterned after his ideals. No man, not even Liszt [...] left such a profound impression on the little Hungarian lad [...].«, James Huneker, *The Rare Art of Rafael Joseffy*, in: *The New York Times* (4.7.1915); auch Moriz Rosenthal berichtet in seiner Autobiographie, dass Joseffy »ein fanatischer Schätzer, ja Überschätzer« seines Lehrers Tausigs war, vgl. *Moriz Rosenthal in Word and Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, hg. von Mark Mitchell und Allan Evans, Bloomington 2006, S. 35.

namens Sebastian Bach [sic!] Mills verdrängt, der bis zu diesem Zeitpunkt vom vorigen Leiter des Orchesters, Carl Bergmann, für alle Konzerte mit Klavier engagiert worden war. Der vom Publikum sehr geschätzte Mills war bereits seit 20 Jahren in New York etabliert gewesen und hatte zahlreiche amerikanische Erstaufführungen von Klavierkonzerten gespielt, darunter die des a-Moll-Klavierkonzerts von Robert Schumann (1859), des Klavierkonzerts f-Moll von Frédéric Chopin (1861) und sogar der beiden Klavierkonzerte von Franz Liszt (1865 und 1870)¹³ – nun aber übernahm Joseffy die Position des vorherrschenden Klaviersolisten. Neben seinem Kernrepertoire aus Chopin- und Liszt-Werken stellte Joseffy dem New Yorker Publikum auch eine Reihe von Werken Johannes Brahms' erstmalig vor, womit er auf William Masons Engagement für Brahms' Kammermusik aufbauen konnte.¹⁴

Im Jahr 1880, also bald nach seiner Übersiedelung, präsentierte Joseffy dann einen reinen Liszt-Abend, in dem er das Klavierkonzert Es-Dur und die *Ungarische Fantasie* mit Gotthold Carlbergs Orchester spielte, gefolgt von fünf Solostücken,¹⁵ einschließlich der amerikanischen Erstaufführung der *Fantasie über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen* als Abschluss des Programms. Die äußerst positive Kritik betonte, dass das zahlreich erschienene Publikum kein durchschnittliches gewesen sei, sondern einen ungewöhnlich hohen Anteil von Musikern aufgewiesen habe:

The audience [...] contained many of the most accomplished professional and amateur musicians of the City, whose interest in Joseffy seems to be greater the more he is heard. No artist, not excepting Rubinstein and Von Bülow [...] has ever excited so much enthusiasm among musicians as this young Hungarian, whose faultless technique, remarkable memory, and modest confidence make his performance a constant delight.¹⁶

Fünf Jahre zuvor hatte Hans von Bülow in New York und Boston bereits das Klavierkonzert Es-Dur und die *Ungarische Fantasie* gespielt, nachdem auch er – ebenso wie Joseffy – sein Debüt in der Chickering Hall unter Leopold Damrosch bestritten hatte (Bülow allerdings mit einem reinen Beethoven-Programm). Diese zwei Stücke

13 So war S. B. (wie er den von seinem Vater, Organist an der Kathedrale von Gloucester und großem Bach-Verehrer erhaltenen Namen abkürzte) Mills auch aufgrund seiner Beliebtheit 1868 zur Wiederbelebung der an Popularität verlierenden Kammermusik-Soireen des vom Liszt-schüler William Mason gegründeten Klavierquartetts herangezogen worden, vgl. [Anon.], [ohne Titel], in *The New York Times* vom 7.1.1868.

14 Beispielsweise Masons amerikanische Erstaufführung des Klaviertrios op. 8 H-Dur, vgl. William Mason: *Memories of a Musical Life*, New York 1901, S. 194.

15 Diese waren: *Soirée de Vienne*; *Au bord d'une Source*; eine *Consolation* sowie die Etüden *Gnomensreigen* und *Campanella*.

16 Vgl. [Anon.], *Joseffy's Liszt Concert*, in: *The New York Times* (9.3.1880).

für Klavier und Orchester waren in den 1870er bis 1880er-Jahren wohl die meistgespielten Stücke Franz Liszts in Amerika, wobei besonders das Klavierkonzert oft zur Zielscheibe des Spottes und Widerwillens vieler zeitgenössischer Musikliebhaber wurde. So notierte der bereits erwähnte Georg Templeton Strong, der für mehrere Jahre als Präsident der *New York Philharmonic Society* tätig war, 1870 in seinem Tagebuch zur Philharmoniker-Probe für die Erstaufführung von Liszts Klavierkonzert A-Dur Folgendes:

The orchestral part of a concerto by Liszt (or Lizst; which is it?), very vile — a atarrhal or sternutatory concerto. One frequently recurring phrase is a graphic instrumentation of a fortissimo sneeze, and a long passage is evidently meant to suggest a protracted, agonized bravura on the pocket handkerchief. There were, also coughs, snorts, and periods of choking. It's a great work...¹⁷

The New York Herald kommentierte die öffentliche Darbietung des Konzertes am 26. November 1870 ähnlich: »The work is a curiosity, but we emphatically deny its claim to be called ›music‹. [...] In the name of an outraged public, we call upon the Philharmonic Society to drop Liszt from their programmes.«¹⁸

15 Jahre später konstatierte Joseffy in einem Brief an Franz Liszt eine bereits ganz veränderte Haltung des amerikanischen Publikums gegenüber Liszts (und auch Wagners) Musik; am Beispiel der Rezeption des A-Dur-Klavierkonzerts verteidigte er die Musikszene in seiner neuen Heimat gegen jegliche europäische Herablassung:

I take no small satisfaction in telling you that the American public exhibits far greater receptivity for serious music than reports to Europe of artistic conditions here would lead one to expect [...]. My effort to introduce works of yours that are seldom played have met always with the most enthusiastic encouragement. [...] I mention, as an example of this, that your ›Concerto in A major‹ — a work that you yourself do not regard as precisely ›popular‹ in its appeal, a work that

17 *The Diary of G. T. Strong* (wie Anm. 6), 4.11.1870, S. 324.

18 [Anon.], [Ohne Titel], in: *The New York Herald* (27.11.1870); zu Mills pianistischer Leistung und zugleich dem Eindruck des neuen Steinway-Modells waren hingegen nur positive Stimmen zu hören: »Mills fairly surpassed himself, and never before in this city were the glorious tones of the Steinway grand heard with such effect as a part of the orchestra«, vgl. ebd.; auch in der *New York Times* wird vor allem das neue Steinway-Modell besprochen: »Enthusiastic as was the appreciation of Mr. Mill's performance, it was shared by unqualified and unanimous admiration of the instrument on which he played, and which was pronounced by the élite of musical science and art present, to be the grandest specimen of the now perfect art of piano building — as inaugurated by STEINWAY & SONS — ever heard on this continent or in Europe«, [Anon.], [ohne Titel] Ausgabe vom 1.12.1870.

requires deep understanding and a cultivated taste — that this concerto has figured in my programs, played before audiences that ran into thousands, no less than six times in the course of three seasons [...]. The past winter season proved in the most striking way imaginable that the public here is following energetically in the path of progress when that public broke definitely with the old Italian operatic tradition and turned with enthusiasm toward a new sun, the epoch-making opera of Germany. [...] a company consisting of respected and socially distinguished Americans has subventioned German opera in a princely way and in its own opera house, providing also the means for its further support on the most extravagant scale.¹⁹

Joseffys Zusammenarbeit mit Theodore Thomas und den New Yorker Philharmonikern reichte bis ins Jahr 1891, in dem Thomas Leiter des neugegründeten Chicago Symphony Orchestra wurde und Joseffy für die Eröffnungskonzerte mit Pjotr Iljitsch Tschaikowskis 1. Klavierkonzert verpflichtete. Im selben Jahr machte sich Ignaz Paderewski mit einer aufsehenerregenden Konzertreise einen Namen in Nordamerika und markierte damit das Ende von Rafael Joseffys unangefochtener Position der vergangenen zwölf Jahre als »king of the pianoforte in this country«²⁰, wie James Huneker (1857–1921), einer der einflussreichsten Musikkritiker New Yorks, es formulierte. In dieser Zeit mehrte sich die Kritik, dass es seinem Klavierspiel an Kraft und Drama mangle, als seine Stärke wurde hingegen weiterhin die Darbietung eleganter, virtuoser Musik im *mezza voce*-Dynamikbereich dargestellt.²¹

19 Zit. nach [Anon.], *More Audiences*, in: *The Etude*, hg. von James F. Cooke und Edward E. Hipsher, Bd. LIV, Nr. 11, November 1936, S. 681–682. – Die Gründung der Metropolitan Opera spiegelt neben der Erweiterung des Repertoires auch den sozialen Wandel im Musikleben der Stadt wider: »The famous old Academy of Music was once the leading opera house of the country, Italian opera giving way to international opera of the kind now heard. It was while Colonel Mapleson was directing the Academy of Music that the social warfare between the old Knickerbocker-families and the new rich began, resulting in the building of the Metropolitan Opera House, of which Henry E. Abbey became director. The old New York families were so exclusive that they would not allow the Vanderbilts, Goulds and other families which had made millions, to have boxes at the Academy. About seventy of the families which had made great fortunes and were barred from the Academy clique got together with one or two old families and had the Metropolitan built.«, vgl. [Anon.], [ohne Titel], in: *Musical America* (15.7.1916), S. 6.

20 Huneker, *The Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12).

21 Beispielsweise in einer Kritik der *New York Times* vom 19.2.1884 über eines seiner vier Konzerte in der Saison 1883/84, welche in der Steinway Hall stattfanden (er spielte das 4. Klavierkonzert von Beethoven, ein Scherzo for Piano and Orchester von ihm selbst und sieben Solostücke von Bach über Chopin, Schumann und Schubert/Liszt bis zu einer weiteren Eigenkomposition): »Where mild sentiment, playful fancy, delicate tone-color, and rapid execution in a sort of mezza voce [...] are required he is at his best. If deep feeling, brilliancy, or force are needed, however, he is unequal to the demand.«

Leider gibt es keine Tonaufnahmen, die einen direkten Eindruck von seinem Spiel vermitteln könnten.

In der Folgezeit zog sich Joseffy mehr und mehr von der Konzertbühne zurück, um sich zunehmend auf das Unterrichten zu konzentrieren: 18 Jahre lang (1888–1906) arbeitete er als Klavierprofessor am National Conservatory of Music und veröffentlichte in dieser Zeit auch ein einflussreiches pianistisches Lehrwerk, *The School of Advanced Piano Playing* (1902). In editorischer Hinsicht ist besonders seine Ausgabe des Chopin'schen Gesamtwerkes in 15 Bänden für den Verlag Schirmer von Bedeutung, versehen mit seinen Fingersätzen und Phrasierungen. James Huneker urteilte, dass er sich mit dieser Ausgabe in die Gruppe der wichtigen Musikeditoren wie Liszt, Tausig, von Bülow und Busoni eingereiht habe.²²

1907 gründete Joseffy schließlich »The Bohemians«, eine New Yorker Musikervereinigung, deren Zweck er folgendermaßen charakterisierte: »The spirit of the Club [...] seeks to welcome and encourage the new and conserve the admirable old — the helpful co-operation of romantic and classic tendencies.«²³ Der im persönlichen Umgang als überaus bescheiden und reserviert beschriebene Musiker verzichtete dabei auf das Amt des Präsidenten, welches bald Franz Kneisel, der Primarius des gleichnamigen Streichquartetts übernahm; ein weiteres wichtiges Mitglied war Charles T. Steinway. Es wurden monatliche »Evenings with Music« in Lüchow's Restaurant – einem von vielen Musikern regelmäßig besuchten Lokal – abgehalten, und schon 14 Jahre später war der Verein von 35 auf 400 Mitglieder angewachsen. Bald wurden mehrere größere Veranstaltungen pro Jahr abgehalten, angefangen mit einem »Smoker to Gustav Mahler« (Hotel Astor 1909), gefolgt von Konzerten mit großen Empfängen zu Ehren von Musikern wie Arturo Toscanini (1911), Fritz Kreisler (1913), Ignaz Paderewski (1914) oder Ferruccio Busoni (1915). Die Vereinigung besteht in kleinerem Rahmen bis heute.

Auch wenn Joseffy hauptsächlich für seine Chopin-Interpretationen berühmt war und seine persönliche Beziehung zu Liszt mangels einer detaillierteren biographischen Quelle noch weitgehend im Dunkeln bleibt, steht fest, dass er sich während seiner fast vier Jahrzehnte in New York dezidiert für Liszts Musik einsetzte. Dies bekräftigte auch James Huneker in seinem Nachruf auf den Pianisten im Jahr 1915: »For Joseffy Liszt was unique and he fought for his compositions.«²⁴

22 Huneker, *The Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12); auch Charles Rosen identifiziert diese Ausgabe als »perhaps the most influential Chopin edition before the end of the twentieth century«, vgl. Charles Rosens Vorwort zu Mitchell/Evans, *Moriz Rosenthal in Music and Word* (wie Anm. 12), S. ix–xiv, hier S. xiii.

23 Henry Edward Krehbiel: »The Bohemians« (*New York Musicians' Club*) – *A Historical Narrative and Record, Written and Compiled for the Celebration of the Fifteenth Anniversary of The Foundation of The Club*, New York 1921, S. 12.

24 Huneker, *The Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12).

Liszts »persönlicher Amanuensis« Arthur Friedheim in New York

Arthur Friedheim (1859–1932) kann unter Franz Liszts Schülern wohl als der engagierte Verfechter von dessen Musik gelten. Er studierte von 1880 bis 1886 bei ihm und arbeitete 1882 in Rom sogar als sein »Amanuensis«²⁵. Für sein New Yorker Debüt mit Theodore Thomas' Orchester in der Metropolitan Opera (März 1891) wählte er neben Beethovens Klavierkonzert Es-Dur das Klavierkonzert A-Dur von Liszt aus. Die Kritik in der *New York Times* bewertete sein Spiel des Beethoven-Konzerts negativ (»wintry tone-color, an over-fondness for staccato and semi-staccato touch [...] gave to his rendering a frosty atmosphere not at all in keeping with the mood of the composition. It was a carving that Mr. Friedheim gave us, not a painting; yet it was not a sculpture«²⁶), die Interpretation des Liszt-Konzerts hingegen positiv (»He revealed abundant force, dash, variety of color and sympathy«²⁷). Der Bericht schloss mit dem Verdikt: »As a Liszt player he is worthy of high praise, but it is not so great a thing to be a Liszt player as it is to be an interpreter of Beethoven.«²⁸

Kurz danach gab Friedheim in der neugebauten Carnegie Hall eine Konzertsérie, wovon ein Programm ausschließlich Liszt-Werke umfasste. Er eröffnete dieses Programm mit der Sonate h-Moll, welche den Kritiker der *New York Times* zu folgenden Kommentaren bewog, in deren Abschätzung Komponist wie Interpret gleichermaßen eingeschlossen werden: »His performance of the B minor sonata of the misguided Abbé was good, honest workmanship. It was the feat of a skilled musical artisan, nothing more.«²⁹ Hingegen nahm die von Friedheim so bezeichnete »Konversion« des einflussreichen Musikkritikers James Huneker, in welcher er sich vom Liszt-Verächter zum engagierten Verfechter dieser Musik wandelte, angeblich ihren Anfang in ebendiesem Liszt-Rezital.³⁰

25 Arthur Friedheim berichtet in seinen Memoiren, wie Liszt auf sein Geständnis, dass er 1882 in Rom keine Einkommensquelle finden konnte, Folgendes antwortete: »Move into this hotel and leave the rest to me. You will select and play for me the few pieces worth hearing [...]; occasionally you will write a few letters about them. You will do some copying, perhaps some arranging. You will be, in short, my personal amanuensis.«, Arthur Friedheim: *Life and Liszt. The Recollections of a Concert Pianist*, hg. von Theodore L. Bullock, New York 1961, S. 99.

26 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Times* (1.4.1891).

27 Ebd.

28 Ebd.

29 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Times* (15.4.1891).

30 Er besprach Arthur Friedheims Darbietungen von Liszt-Repertoire im *Musical Courier* zunächst negativ, bevor er dann zwei Jahre später schrieb: »Friedheim gave us the wonderful — I say wonderful advisedly — B minor sonata of Liszt. I had never been a Lisztianer, but I date my conversion from that time.«, zit.n. Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 213.

2

An Robert Schumann

Sonate
(Sonata)

Edited and arranged by
Rafael Joseffy Arthur Friedheim.

Franz Liszt

Lento assai $\text{♩} = 46$.

p sotto voce

legato

Allegro energico $\text{♩} = 124$

f

marcato

$\text{♩} = 144$

p agitato

a) To obtain the intended effect of the string instruments playing pizzicato, it is Copyrighted, 1909, by the Schirmer Edition, New York. Advisable to play these G's in the 1st, 4th, and 7th measures, slightly accented, without an accent on the upper note.

Abb. 1: Erste Seite von Friedheims Manuskript mit seinen Instruktionen für die Interpretation der Liszt-Sonate h-Moll, eingetragen in die Schirmer-Edition von Rafael Joseffy von 1909 (Nachlass Friedheim, Johns Hopkins Libraries)

Liszts Klaviersonate hatte bereits seit Jahren eine zentrale Rolle in Friedheims Repertoire eingenommen, als er sie in den 1880er-Jahren in verschiedenen Städten Europas planvoll bekanntmachte. 1905 spielte er sie zudem auf eine Klavierrolle ein³¹ und bereitete schließlich kurz vor seinem Tod in New York noch eine instruk-

31 Vgl. Gerard Carter/Martin Adler: *Arthur Friedheim's Recently Discovered Roll Recording*, Wensleydale 2010.

tive Neuausgabe des Stückes vor.³² Dafür verwendete er ein Exemplar der von Rafael Joseffy im Jahr 1909 herausgegebenen Schirmer-Edition, um dort seine eigenen Pedalbezeichnungen, Phrasierungen, Fingersätze sowie ausformulierte Instruktionen von Hand einzutragen (siehe Abb. 1).³³

Im Zuge seiner nachfolgenden Amerika-Tourneen wurde Friedheim zweimal die Leitung der New Yorker Philharmoniker angeboten (1898 und 1911), die er jedoch beide Male zugunsten seiner pianistischen Karriere ablehnte.³⁴ Im Todesjahr Rafael Joseffys (1915) emigrierte er schließlich nach New York, da er in den Wirren des Ersten Weltkriegs in Europa kein Auskommen mehr finden konnte. Er hatte gehofft, auf seine Bekanntheit in der Stadt bauen zu können, doch die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs waren für ihn als Träger eines deutschen Namens auch jenseits des Atlantiks verheerend; seine Konzertengagements wurden gestrichen und Schüler kamen nicht mehr in den Unterricht. Ab März 1915 sah er sich deswegen gezwungen, am Broadway zu arbeiten, sowohl im Kino Strand Theatre als auch in einer Vaudeville-Show im Palace Theatre. Erst ein Jahr später gelang es ihm wieder, sich mithilfe eines neuartigen Konzertformats, eines von ihm sogenannten *Lecture-Recitals*, einen Solo-Auftritt zu sichern.³⁵ In der Zeitungskritik zu diesem Abend ist eine zentrale These Friedheims zu Liszts Stil wiedergegeben, die er später in eigenen Schriften weiter ausführen sollte: »Liszt was a ›mystic‹, and his music he considered to be permeated with mysticism.«³⁶ Die Schilderung seiner Liszt-Interpretation in der Fortsetzung der Besprechung ist differenziert: »[Friedheim] played the Liszt numbers with zeal and enthusiasm, with technical mastery, although hardly with brilliancy or sweep, and with some dryness of tone.« Solche Beobachtungen – die relative Trockenheit und Gemessenheit seiner Interpretationen – finden sich in einer ganzen Reihe von Konzertkritiken wieder und sind auch in seinen Einspielungen, beispielsweise derjenigen der Sonate h-Moll, nachvollziehbar.³⁷ Dieser erste öffentliche Klavierabend ein Jahr nach seiner Immigration in die USA fand in der vier

32 Insgesamt edierten also sechs Lisztschüler die Sonate: Neben Joseffy gaben noch Emil Sauer (Edition Peters) und José Vianna da Motta (Edition Breitkopf & Härtel) Editionen der Sonate heraus; Eugen d'Albert und Moriz Rosenthal publizierten sogar beide *instruktive* Ausgaben des Werks (für Bote & Bock Berlin bzw. Ullstein im Rahmen der »Tonmeister-Ausgaben«).

33 Publiziert wurde die Ausgabe jedoch erst im Jahr 2011, siehe Gerard Carter/Martin Adler: *Liszt Piano Sonata Monographs. Facsimile of Arthur Friedheim's Edition of Franz Liszt's Sonata in B Minor*, Wensleydale 2011.

34 Vgl. Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 10.

35 Dieses Format eines Konzerts mit Werkeinführungen hatte er erstmals 1912 in Mount Vernon ausprobiert, vgl. Theodore L. Bullocks Einführung zu Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 18.

36 [Anon.], [ohne Titel], in: *The New York Times* vom 4. April 1916; Arthur Friedheim: Kapitel »Liszt the Composer« in: *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 189–190.

37 Heute noch nachzuvollziehen im Vergleich zwischen seiner Einspielung der Sonate h-Moll und denjenigen durch zwei andere Lisztschüler, Eugen d'Albert und noch mehr Josef Weiss.

Jahre zuvor erbauten Aeolian Hall statt, wo Friedheim auch 14 Klavierrollen, hauptsächlich mit Liszt-Repertoire, für das Duo-Art-System der Aeolian Company einspielte.

Im selben Jahr 1916 gab Charles H. Steinway den berühmten Firmen-Saal Steinway Hall in Downtown (14th Street/Union Square) auf, der seit 1866 eine zentrale Rolle im Musikleben der Stadt gespielt hatte. Wichtige Konzerte verlagerten sich seitdem weiter in den Norden Manhattans, vor allem in die zwei bis heute bekanntesten Konzertsstätten New Yorks, die Metropolitan Opera – ab den 1950er-Jahren Teil des Lincoln Center for the Performing Arts – und die Carnegie Hall.³⁸

In den Jahren nach 1916 zogen Friedheims Lecture-Recitals ein wachsendes Publikum an und er unternahm den riskanten Schritt, seine Konzertreihe aus der Aeolian Hall ins populärere, aber weniger respektable Palace Theatre zu verlegen – den Saal also, in dem er im Vorjahr als Vaudeville-Künstler aufgetreten war. In den Jahren 1924 und 1925 gab Friedheim die letzten Rezitals seiner Karriere in der nunmehr »alten« (New York Times) Aeolian Hall – sie wurde 1927 nach nur 15 Jahren ihres Bestehens wieder abgerissen – mit Programmen, die weiterhin Liszts Musik in den Mittelpunkt stellten.

Friedheim publizierte regelmäßig Artikel in *The Musical Observer*, in denen er sich zu einer großen Bandbreite von Themen um das Klavier äußerte, die oft in Zusammenhang mit Franz Liszt standen. In den 1920er-Jahren arbeitete Friedheim als Klavierprofessor in Toronto an der dortigen Canadian Academy of Music,³⁹ auch in Los Angeles (wo er aus gesundheitlichen Gründen einige Zeit verbrachte) an der University of the West, hauptsächlich aber an der New York School of Music and Arts, einem der zahlreichen Konservatorien und Privat Institute, die zu dieser Zeit um Studenten warben.⁴⁰

Unter seinen New Yorker Student:innen ragt besonders Rildia Bee O'Bryan Cliburn (1896–1994) heraus. Sie war als junge Frau selbst eine erfolgreiche Pianistin, ist heute jedoch lediglich als Mutter und Lehrerin von Harvey »Van« Cliburn, dem zur nationalen Ikone hochstilisierten Gewinner des Moskauer Tschaikowski-Wettbewerbs 1958, bekannt.⁴¹ Einem Bericht in *The New Yorker* zufolge war sie noch im Alter von 64 Jahren und ohne regelmäßige Auftrittspraxis in der Lage, die Zugaben bei einem Konzert ihres Sohnes zu bestreiten:

[...] when Van ended a triumphant recital in the Grand Hall of the Moscow Conservatory, and the audience was clamouring for encores, he sent Rildia Bee out

38 Vgl. [Anon.], [ohne Titel], in: *Musical America* (15.7.1916).

39 Siehe *Canadian Encyclopedia online*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/canadian-academy-of-music-emc> (Abrufdatum: 2.6.2022).

40 Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 254.

41 Daniel David, *Rildia Bee*, in: *The New Yorker* (17.12.1990), S. 37.

to play the Liszt Hungarian Rhapsody No. 2 and an étude by Moszkowski. She blew the lid right off the place.⁴²

Exil eines Klaviervirtuosen »im großen Stil«: Moriz Rosenthal in New York

Moriz Rosenthal (1862–1946) hatte seine pianistische Ausbildung in den Jahren 1872–74 beim Chopin-Studenten Karol Mikuli in Lemberg begonnen und 1875 bei Rafael Joseffy (der ihn später als seinen besten Schüler bezeichnete) in Wien fortgesetzt.⁴³ Zwischen 1876–78 und 1884–86 studierte er dann bei Franz Liszt, sowohl in Rom als auch in Weimar. Neben seinem Ruf als besonders durch seine überragende Technik beeindruckender Klaviervirtuose war er auch für seine Chopin-Interpretationen bekannt, wobei dessen Klavierkonzert e-Moll zu seinem persönlichen Erfolgsstück wurde; er bestritt damit bereits als 14-Jähriger mit Joseffy am zweiten Klavier sein Wiener Debüt. Dasselbe Konzert führte er dann auch 1888 mit dem New York Symphony Orchestra unter Frank Damrosch, dem Sohn Leopold Damroschs, in der Metropolitan Opera auf – 35 Jahre nach Rafael Joseffys New Yorker Debüt ebenfalls mit diesem Konzert. Seine erste Amerika-Tournee fand, wie bereits in der Einleitung erwähnt, im Jahr 1888 im Verbund mit Fritz Kreisler statt, wobei er sein New Yorker Solo-Debüt mit Liszts Klavierkonzert Es-Dur und dessen *Don-Juan-Fantasie* in der Steinway Hall spielte. Die *New York Tribune* kommentierte dieses Ereignis folgendermaßen:

To New Yorkers there is nothing novel in brilliant piano-forte playing, but it can fairly be questioned whether ever before an audience composed of experienced and discriminating music lovers in this city were stirred to such a pitch of excitement as was the case last night. This does not mean that our people have never heard more artistic playing, but primarily that they have never been so amazed and bewildered.⁴⁴

42 Ebd.

43 Huneker, *The Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12).

44 Zit. nach Mitchell/Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 12), S. xviii (Chronology).

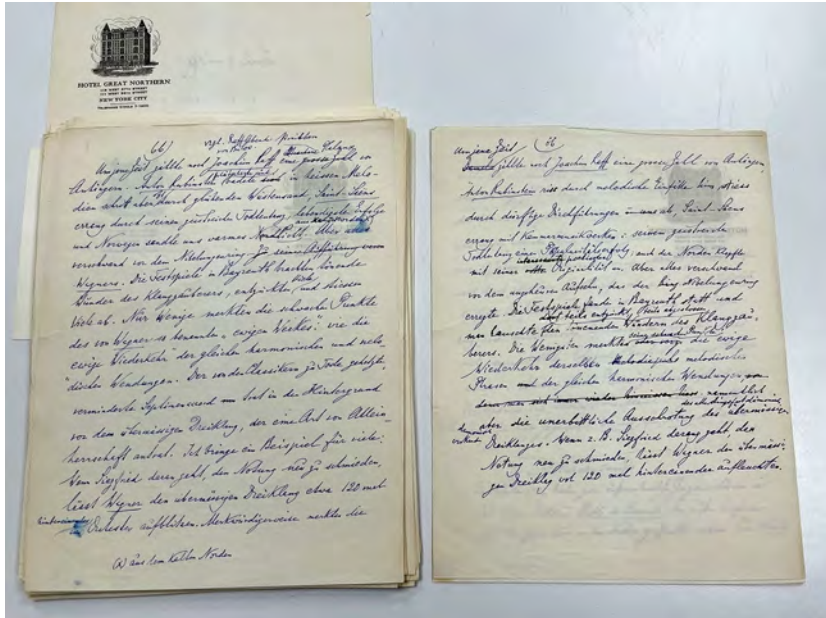


Abb. 2: Deutsches Manuskript von Moriz Rosenthals autobiographischem Fragment auf dem Briefpapier des Great Northern Hotels im Archiv des Mannes College (The New School), New York

In den darauffolgenden 50 Jahren bis zu seiner Ansiedlung in New York unternahm er elf weitere Tournéen durch Amerika. Als er 1938 im Alter von 76 Jahren durch den Einmarsch der Nationalsozialisten in seine Heimatstadt Wien in die Emigration gezwungen wurde, ließ er sich mit seiner Frau, der Leschetitzky-Schülerin Hedwig Kanner, im New Yorker Great Northern Hotel (56th/57th Street) nieder, einem Haus mit etlichen Dauergästen, in dem zahlreiche andere europäische Exilmusiker ebenfalls ihren Wohnsitz nahmen (beispielsweise der griechische Dirigent Dimitri Mitropoulos oder Sergej Prokofieff). Rosenthal selbst beschrieb das Etablissement in der ihm eigenen, pointierten Art als »neither great nor northern«⁴⁵. Er unterrichtete zusammen mit seiner Frau in seinem privaten Studio in diesem Hotel, beispielsweise den jungen Charles Rosen, der 1938 mit elf Jahren zu ihm kam und in den acht Jahren bis zu Rosenthals Tod 1946 zweimal wöchentlich Unterricht erhielt;

ein Arrangement, das in einem schriftlichen Vertrag geregelt war.⁴⁶ Aus diesem Hotel heraus schrieb Rosenthal ca. 1942 auch ein Fragment seiner Autobiographie nieder. Sie stand unter dem Arbeitstitel »Von Liszt zu Hitler« und sollte bis zum Einmarsch der Nazis 1938 in Wien reichen⁴⁷, doch nur das erste Kapitel, welches seine Jugendzeit bis ins Jahr 1876 abdeckt, ist im deutschsprachigen Manuskript erhalten. Dieser auf dem Briefpapier des Great Northern Hotels niedergeschriebene Entwurf liegt heute im Archiv des Mannes College of Music/The New School (siehe Abb. 2 und 3).

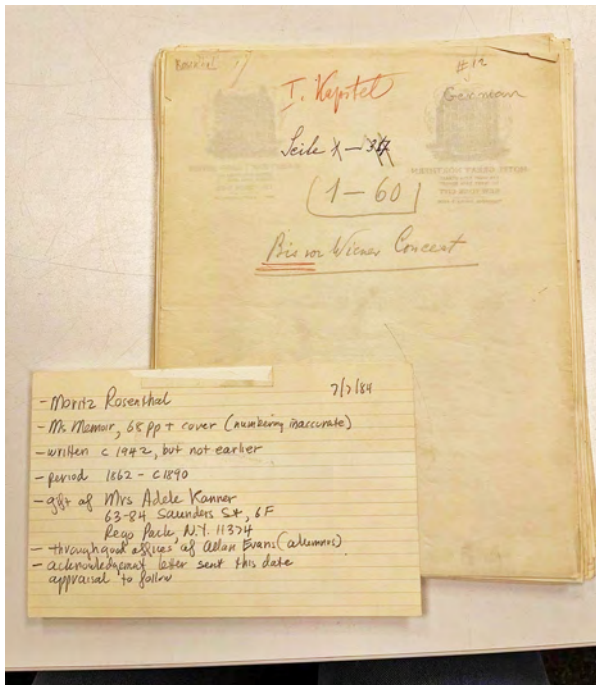


Abb. 3: Beschreibung von Provenienz und Inhalt des Manuskripts von Moritz Rosenthal von 1984

2006 übersetzten Mark Mitchell und Allan Evans das Fragment ins Englische und veröffentlichten es zusammen mit zahlreichen weiteren Essays von Rosenthal

46 Dort berichtet Rosen auch über Rosenthals Freundschaft mit Johannes Brahms und Details seiner Interpretationspraxis in Brahms' und Chopins Musik; vgl. Rosens Vorwort zu Mitchell/ Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 22), S. ix.

47 Zit. nach Mitchell/ Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 12), S. 17.

(wie beispielsweise über seine enge Verbindung zu Brahms⁴⁸) unter dem Titel *Moriz Rosenthal in Word and Music*.⁴⁹

Im Klavier-Fachmagazin *The Etude*, das Rosenthal zwischen den Jahren 1932 und 1940 für eine Reihe schriftlicher »Lessons« sowie zahlreiche »Conferences« (Interviews, auf deren Basis die Editoren dann Essays verfassten, in denen das Gesagte zugunsten von Neuheitswert jedoch oft überzeichnet wiedergegeben wurde⁵⁰) engagierte, erinnerte sich Rosenthal an verschiedene Aspekte seiner Lehrzeit bei Franz Liszt. Neben den ehemaligen Kommilitonen Arthur Friedheim und Emil Sauer lieferte auch er zudem einen Beitrag für die *Master School of Modern Playing & Virtuosity* (Abb. 4) von Alberto Jonás. Da es seiner Aussage nach aber gar keine »moderne« Schule des Klavierspiels gab und er eine Abwendung der jungen, »modernen« Generation von der Spielkunst Liszts, Chopins oder Rubinsteins als Verirrung einstufte,⁵¹ dürfte der Titel des Lehrwerks allerdings kaum nach seinem Geschmack gewesen sein.

Im Jahr 1941 gab er im Alter von 79 Jahren sein letztes New Yorker Rezital mit einem reinen Chopin-Programm. Die Konzertkritik unter dem Titel »Pupil of Liszt Plays Varied and Comprehensive Schedule with Poetry and Eloquence« erwähnt die Zuwendung des Publikums:

When Moriz Rosenthal came on stage for the second half of his recital at Town Hall yesterday afternoon, the audience rose en masse and stood cheering for several minutes. It was a spontaneous tribute not only to a supreme artist but to a great personality.⁵²

Rosenthal wurde oft als »the last of the school of pianoforte virtuosi who boast the grand manner«⁵³ bezeichnet. Seine Klavierrollen wie auch die Grammophon-Aufnahmen aus den Jahren 1928–42 geben einen lebendigen Eindruck seiner pianistischen Interpretation »im großen Stil« des 19. Jahrhunderts.

48 »My Memories of Johannes Brahms« (*Neues Wiener Journal*, 1933), S. 104–106 und »Brahmsiana«, S. 107–116.

49 Siehe Anm. 12; auch Konzertkritiken sowie eine CD mit Rosenthals Chopin-Aufnahmen sind der Publikation beigelegt.

50 Mitchell and Evans beschreiben in ihrer Einleitung zu *Moriz Rosenthal in Word and Music*, wie in *The Etude* diese »Lessons« und »Conferences« (beispielsweise eine von Rosenthal unter dem Titel »If Franz Liszt Should Come Back Again« vom April 1924) aufgebauscht und verfälscht wurden und wie Pianisten »groaned when the Etude's request for a ›lesson‹ or article arrived in the morning post.«, vgl. Mitchell/Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 12), S. 13.

51 Wie er 1924 in einem Artikel unter dem Titel »The Old and the New School of Piano Playing« darlegte, vgl. Mitchell/Evans, *Rosenthal* (wie Anm. 12), S. 77.

52 [Anon.], [ohne Titel], in: *New York Times* vom 16.11.1941.

53 Huneker, *Rare Art of Joseffy* (wie Anm. 12).

MASTER SCHOOL

of
Modern Piano Playing & Virtuosity
by
ALBERTO JONÁS
With the collaboration of The Greatest Living Pianists

ALBERTO JONÁS

SPECIAL INTRODUCTORY OFFER

The price of the FIRST PART (in 2 books) will be ten dollars (\$10.00). By signing this coupon and mailing it to us with EIGHT DOLLARS (\$8.00) before APRIL 1945, you will receive by mail the FIRST PART in two books of the MASTER SCHOOL, and a year's free subscription for the Musical Observer, America's leading musical monthly (Regular price, \$2.00).

THIS COUPON IS WORTH \$5.00

Carl Fischer, Coupon Sellers, New York, N. Y.

Enclosed find \$8.00 for which send me, at your risk, the FIRST PART of the MASTER SCHOOL, all the 1945 1st EDITION. Give \$5.00 as a free subscription for The Musical Observer (Regular Price, \$2.00).

Name _____

Street and Number _____

Town or City _____ State _____

Abb. 4: Werbung für Alberto Jonás Master School of Modern Piano Playing & Virtuosity mit Bildern der Liszt-Schüler Moriz Rosenthal, Arthur Friedheim und Emil Sauer (Nachlass Friedheim, Johns Hopkins Libraries)

Schlussbemerkungen

Die künstlerischen Aktivitäten von Rafael Joseffy, Arthur Friedheim und Moriz Rosenthal im Rahmen der sich schnell wandelnden New Yorker Musikszene zwischen 1879 und 1946 zeigen verschiedene Modalitäten von Immigration und Assimilation

und gleichzeitig ein durchgängiges Eintreten für die anfangs unpopuläre Musik ihres Lehrers.

Raffael Joseffy wie auch Leopold Damrosch übersiedelten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angetrieben von der Hoffnung auf einen größeren Spielraum für ihre künstlerischen Ambitionen nach New York. Sie verstanden sich nach ihrer Etablierung als Kontaktpunkt für moderne Musik und Künstler aus der alten Welt, besonders jedoch für Kollegen aus dem Liszt-Kreis. Arthur Friedheim und Moriz Rosenthal hingegen wurden durch die historischen Umwälzungen des Ersten beziehungsweise Zweiten Weltkriegs aus ihren europäischen Wirkungsräumen vertrieben und wählten New York als neue Heimat, weil sich die Stadt inzwischen zu einem bedeutenden Musikzentrum entwickelt hatte und ihnen bereits von ihren früheren Tourneen her wohlbekannt war.

Joseffy und Rosenthal galten primär als Chopin-Interpreten, die sich jedoch beide auch engagiert für Liszts Musik einsetzten, indem sie dessen Werke regelmäßig in ihre Konzertprogramme aufnahmen und in Neuausgaben edierten. Friedheim dagegen hatte seine gesamte Karriere auf Liszts pianistisches und kompositorisches Erbe ausgerichtet; sein unausgesetztes Werben für Liszts Musik wurde vom städtischen Publikum und den Kollegen mitunter mit Vorbehalt aufgenommen.

Allen drei Pianisten gemeinsam war außerdem eine enge Verbindung zu Johannes Brahms, die sie mit Carl Tausig und Hans von Bülow aus der älteren Lisztschüler-Generation sowie den jüngeren Pianisten Josef Weiss und Robert Freund, die in Budapest bei Liszt studiert hatten, teilten. Charles Rosen beschreibt diese auf den ersten Blick überraschende Tatsache folgendermaßen: »The antipathy between the schools of Brahms and Liszt was basic to the Viennese musical life, but Brahms saw no difficulty and even a certain attraction in winning over the greatest performers of the Liszt camp to perform his works.«⁵⁴ In New York fand sich für diese Allianz sicherlich ein weniger von alten journalistischen Auseinandersetzungen vorbelasteter Rahmen als in Wien.

So unterschiedlich intensiv und für ihre späteren pianistischen Karrieren bestimmend die jeweiligen Schülerbeziehungen dieser drei Musiker zu Franz Liszt auch gewesen sein mögen, ihr persönlicher Bezug zu Franz Liszt fungierte jedenfalls als starkes Bindungselement, besonders im spezifischen Kontext der musikalischen Emigré-Szene New Yorks. Sie wurden als Lisztschüler beworben, rezipiert, oftmals auch kritisiert und standen über gegenseitige Konzertbesuche und Treffpunkte wie Gustav Schirmers Musikalienhandlung am Broadway oder dem legendären Restaurant Lüchow's in stetem Austausch untereinander wie auch mit der alten Heimat: Sie wurden Teil eines Netzwerks aus Musikern, Managern und Musikverlegern, die den transatlantischen Kulturtransfer der Werke Liszts mit den dazugehörigen Interpretationspraktiken von Weimar nach New York ins Werk setzten.

54 Rosen in seinem Vorwort zu Mitchell/Evans: *Rosenthal* (wie Anm. 22), S. x.

In die charakteristische Atmosphäre dieser Musikszene gewähren Anekdoten wie die folgende aus der Saison 1910/11 einen unterhaltsamen Einblick:

Rafael Joseffy, Arthur Friedheim und Vladimir de Pachmann were together one day lately at Steinway's on 14th Street and, like the old friends they are, began discussing the merits of the pianists of the day.

Joseffy referred modestly to de Pachmann, Friedheim and Moriz Rosenthal as the three greatest exponents of pure piano playing in the world.

Friedheim, possibly the most modest and certainly the most dignified artist alive, waved the compliment aside.

Pachmann, however, declared that while Joseffy was the king of technic and tone, ›Friedheim is the god of all pianists‹.

Joseffy showed a recent transcription of Schumann's Toccata which de Pachmann had practiced and played but, to the bewilderment of both, Friedheim sat down at the piano and played his own arrangement of the work for the left hand alone, which carried his two friends to such a pitch of enthusiasm that Pachmann cried out: ›He is not only inspired by God, he is a pupil of the devil!‹ Whereupon Friedheim said dryly: ›I hope that is not a comment on Franz Liszt!‹⁵⁵

Die Interaktion der humoristisch überzeichneten Pianistencharaktere – bescheidener Joseffy, würdevoll-trockener Friedheim und exaltierter Pachmann – illustriert einerseits die unausweichliche Konkurrenz, die unter weltbekannten Virtuosen in einer mit solchen Persönlichkeiten übersättigten Stadt bestand: Sie wird hier durch die künstliche Höflichkeit zwischen den Gesprächspartnern und deren unmittelbar nachfolgende Konterkarikatur mit pianistischen Machtdemonstrationen herausgestellt. Friedheims Pointe beschränkt sich dabei nicht nur darauf, das Leitmotiv »Liszt« mit der ständigen Präsenz in seiner persönlichen Laufbahn ins Komische zu ziehen, sie ist zugleich auch symptomatisch für eine grundlegendere Tendenz während dieser Zeit: Dem latenten Drang der nachfolgenden Pianist:innengeneration, sich gegenüber dem übermächtigen Rollenbild Franz Liszts zu positionieren, ob nun in Abgrenzung oder in Fortführung seines musikalischen Erbes. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts blieb sein Vermächtnis als Referenzpunkt selbst über die geographische und inzwischen auch zeitliche Entfernung noch überaus relevant und die transatlantische Verpflanzung eines großen Teils des Liszt-Kreises nach New York ließ die Stadt am Ende des langen 19. Jahrhunderts oft wie ein »New Weimar« wirken.

55 Friedheim, *Life and Liszt* (wie Anm. 25), S. 3.