

Liszts Vanitasring

Äußerlicher Hochmut und innere Demut des Künstlers

Adorján F. Kovács, Frankfurt

I. Ein Ring Franz Liszts

Auf der Suche nach einem ruhigen Ort, in dem seine mittlerweile zwei Jahre andauernde Beziehung zu der verheirateten Adelligen Marie d'Agoult, die zudem noch im fünften Monat von ihm schwanger ist, keinen Skandal macht, hat Franz Liszt sich gemeinsam mit seiner Freundin für Genf entschieden. Er unterhält dort beste Beziehungen, unter anderem zu Klavierschülern wie Valérie Boissier und Pierre-Etienne Wolff. Nachdem das Paar am 19. Juli 1835 dort eingetroffen ist, quartiert sich Liszt bei Wolff ein, während die Gräfin in einem Hotel bleibt, bis sich beide am 28. Juli in einem prächtigen Haus in der rue Tabazan installieren können. Sie werden eineinhalb Jahre in Genf bleiben, ihre Tochter Blandine wird dort geboren und Liszt erteilt im neu gegründeten Konservatorium ehrenamtlich Klavierunterricht.

Als Liszt das Genfer Semester im April 1836 mit öffentlichen Prüfungen beendet hat und kurz darauf in Lyon konzertiert, wird er dort von der Malerin Nancy Mérienne besucht, die ihn, den berühmten Klaviervirtuosen, portraituren will. Mérienne ist nicht mehr ganz jung und offenbar schwerhörig, was Liszt seiner Freundin etwas launig brieflich mitteilt (Übersetzung des Autors): »... Mir scheint, es würde Ihnen gefallen, ein hübsches Portrait *del cretino* zu haben. Für mein Teil wüsste ich nichts langweiligeres als zu posieren, vor allem für eine Taube von 40 Jahren«¹. Die Sitzungen fanden zwischen dem 25. April und dem ersten Mai 1836 statt. Das Resultat, eine schöne Bleistift- und Kreidezeichnung, die Liszt frontal abbildet, stellte ihn sehr zufrieden; es gehörte lange einer weiteren Klavierschülerin Liszts in Genf, Julie Raffard, und findet sich heute im dortigen Konservatorium (Abb. 1).

Es ist »das erste bekannte Portrait Liszts mit schulterlangem Haar«². Während seine rechte Hand *à la Napoleon* in seinem Frack platziert ist, sieht man den linken Arm, möglicherweise auf einem Tisch, horizontal positioniert. Auf dem Zeigefinger der linken Hand trägt Liszt einen Ring. Er wird von Albertine de la Rive-Necker, der Cousine einer Genfer Klavierschülerin Liszts (Albertine Turretini-Necker) in ihrem Tagebucheintrag vom 9. August 1836 so beschrieben: »A l'index il porte une bague, sur laquelle est représentée une tête de mort en argent sur fond d'or«³ (Hervorhebung des Autors).

Die Pilgerjahre Franz Liszts und Marie d'Agoults setzen sich in Italien fort; eine weitere Tochter, Cosima, wird 1837 geboren. Mitte Oktober 1838 bis Mitte Januar 1839 sind die beiden meist in Florenz. Hier treffen sie (nach Liszts englischem Biographen Alan Walker⁴) den deutsch-jüdischen Maler Henri Lehmann, der sich in Italien niedergelassen hat und mit dem sich eine enge Freundschaft entwickelt. Serge Gut, Liszts französischer Biograph, verortet das Treffen etwas später⁵. Ab dem 5. Februar 1839



Abb. 1: Nancy Mérienne, Portrait Franz Liszt, 1836. Genf, Conservatoire de Musique de Genève

hält sich das Liebespaar in Rom auf. Die Gräfin ist nun mit dem dritten Kind Liszts (Daniel) schwanger, das im Mai zur Welt kommen wird. Gut vermutet, dass durch die Vermittlung Ferdinand Hillers, wahrscheinlich im März, die Bekanntschaft des Malers gemacht wird. Es ist aber auch möglich, dass sich Liszt und Lehmann schon 1835 in Paris, wo Lehmann als Schüler Ingres' weilte, getroffen haben. Fest steht: Er wird beide, Franz und Marie, portraituren.

Im Sommer 1839 stand der Musiker in der Villa Massimiliana bei Lucca dem Maler Modell. Das berühmte Portrait, ein Ölgemälde (Abb. 2), wurde im Herbst 1839 in Abwesenheit Liszts, der nun seine knapp neun Jahre währende internationale Virtuosenkarriere mit glanzvollen Konzerten in Wien begann, vollendet⁶. Die Darstellung atmet die Selbstsicherheit des erfolgsgewöhnten Stars, der sicher so wenig wie die Gräfin für ein monogames Ehe- und Familienleben gemacht war. Die Tournee Liszts nach Wien und dann Ungarn markiert mithin den Anfang vom Ende seiner Beziehung zu Marie.

Abb. 2: HENRI LEHMANN, PORTRAIT FRANZ LISZT, 1839. PARIS, MUSÉE CARNAVALET



Liszt ist stehend von rechts seitlich abgebildet, er wendet den Kopf zum Betrachter. Die Arme sind gekreuzt, die linke Hand ruht auf dem Ellbogen des rechten Arms. Man sieht auf Liszts linkem Zeigefinger einen Ring. Es dürfte sich um denselben Ring handeln, den man auf der Zeichnung Nancy Mériennes (ebenfalls auf dem linken Zeigefinger Liszts) sieht, wie erstmals gezeigt werden kann (Abb. 3 und 4).



ABB. 3: DETAILAUFNAHME DES LEHMANN-GEMÄLDES (ABB. 2)

In von der Agentur Parisienne de Photographie (3, rue des Arquebusiers, 75003 Paris) hergestellten hochauflösenden Aufnahmen von 100 MB (7288 X 4841 Pixel, 72 Pixel pro inch) dieses Details zeigt sich die Genauigkeit des Malers, dem das Motiv des Ringes nicht verborgen blieb.

ABB. 4: UMZEICHNUNG DES TOTENKOPFES AUF DER RINGPLATTE (AUS ABB. 3)



Die Platte mit dem Totenkopfmotiv ist rund. Der Totenkopf selbst ist in weiß-silbernen Umrissen horizontal liegend zu erkennen; man sieht den rechten Oberkiefer- und Jochbogenrand, den Hirnschädel, die Augenhöhlen und angedeutet die Nasenöffnung. Eine Schädelnaht ist links frontal gezeichnet.

II. Ein Ring Marie d'Agoult's

Das Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth besitzt einen undatierten Bronzeabguss von Marie d'Agoult's linker Hand, vermutlich von Antoine Bovy oder David d'Angers angefertigt (Abb. 5). Jean-François-Antoine Bovy, der Genfer Medailleur, hat zwei Medaillen von Liszt angefertigt; eine 1837 und eine 1840. Der französische Bildhauer David d'Angers hat sich seit den Dreissiger Jahren auf das Portraitieren berühmter Männer und Frauen spezialisiert. Gabriele d'Annunzio schenkte 1922 den Abguss Cosima Wagner. Er hatte, wie Ernst Burger ermittelte⁷, im Februar 1921 die Villa Cargnacco in Gardone am Gardasee erworben, die ein Besitz des Ehepaars Thode war. Der Kunsthistoriker Henry Thode hatte die Enkelin Liszts und Tochter Cosimas aus deren Ehe mit Hans von Bülow, Daniela, geheiratet. Marie d'Agoult trägt auf diesem Bronzeabguss einen Ring auf dem Zeigefinger. Leider ist kein Motiv auf der Platte des Ringes angebracht, es ist nur eine glatte Fläche zu sehen. Das Foto stellte Frau Dr. Gudrun Föttinger, stellvertretende Dienststellenleiterin & Bildarchiv des Richard Wagner Museums mit Nationalarchiv und Forschungsstätte der Richard-Wagner-Stiftung – Haus Wahnfried – Franz-Liszt-Museum – Jean-Paul-Museum in Bayreuth zur Verfügung.

Es ist, unabhängig vom Motiv, mit Sicherheit nicht derselbe Ring oder eine Kopie des Rings von Franz Liszt, denn die Platte ragt über den Rand des Rings und ist viereckig. Die einzige Übereinstimmung ist, dass der Ring auf dem linken Zeigefinger getragen wird.

III. Noch ein Ring?

Handelt es sich bei diesen Ringen um ein Zeichen der Liebe zwischen Franz und Marie? Ich sprach mit dem Pianisten und Lisztkenner Ernst Burger darüber; er hat, kaum dass die Rede auf Ringe kam, sofort für diese Liszt-d'Agoult-Theorie optiert. Sie ist aber nur dann wahrscheinlich, wenn es sich um zwei gleiche Ringe handeln würde – und das ist nicht der Fall. Schließlich scheint auch das Totenkopfmotiv nicht gerade passend dafür, obwohl die Leute schon sehr exzentrisch waren. Marie d'Agoult war jedoch

als Republikanerin und Sozialistin keine Freundin der Katholischen Kirche und auch sonst nicht religiös, was das Motiv aber verlangte. Bleiben also nur zwei weitere Möglichkeiten für diese Theorie: Die Tatsache, dass beide die unterschiedlichen Ringe auf dem gleichen, nämlich dem Zeigefinger der jeweils linken Hand trugen, hat beiden als Liebeszeichen genügt. Dies ist kaum anzunehmen. Oder es gab noch einen weiteren Ring, der aussah wie jener Maries auf dem Bronzeabguss und den Franz Liszt trug, der jedoch verloren ist. Diese Variante kann aus folgendem Grund verworfen werden. Denn es gab auf jeden Fall einen Ring mit einer großen lebensgeschichtliche Bedeutung. Es ist Frédéric Martinez, der in seiner Liszt-Biographie auf einen Ring, und zwar einen verlorenen **und** wiedergefundenen, aufmerksam macht⁸ (Übersetzung des Autors):

»Vom 23. bis zum 31. Dezember 1838 kehrt Liszt nach Bologna zurück, wo er im Casino in Anwesenheit Rossinis spielt und im Musiksaal des Marquis Sampieri. Eine kleine Tatsache spricht Bände über seine Beziehung zu Marie. Kaum in Bologna angekommen, schreibt er ihr dies: ›Vor allem muss ich Ihnen sagen, dass ich diese Nacht und diesen Tag ganz traurig war – es gibt mehr als einen Grund dafür – aber es gibt besonders einen – ich habe Ihren Ring auf dem Kamin vergessen.«

Es war Marie, die ihn den fraglichen Ring Anfang November gebeten hat zu tragen. Dieser Ring ist eine Erinnerung an die Anfänge ihrer Leidenschaft, als Abstand und Anstand, tausend Hindernisse sie einander schließlich näher brachten als das gemeinsame Leben, das sie nun trennt. Im Leben, in der Liebe ist alles Symbol. Und dieses wiegt schwer. [...] Doch Liszt hat den Ring auf dem Kamin vergessen und bittet Marie, ihn ihm zu schicken. Aber den Talisman, mit dem es nicht hätte passieren dürfen, hat er ihn wirklich vergessen? Was er mit Datum des 14. November 1838 im Journal de Zÿi, dem gemeinsamen Tagebuch des Paares, schreibt, lässt keinen Zweifel:

›Sie hat mich gebeten, ihren alten Ring wiederzunehmen.

Sind die verschiedenen Phasen unseres Lebens harmonisch miteinander verkettet? Gibt es nicht diese heftigen Schocks, diese verzweifelten Krisen, die jede Einheit zu brechen scheinen?

Wären so viele Brüche, so viele Tränen und Seufzer notwendig für die Entwicklung unserer moralischen Energie?

Ich weiß nicht, aber als ich den Ring an meinen Finger steckte, schien es mir, als sei ich plötzlich von einer langen Krankheit genesen, und ich



ABB. 5: ANTOINE BOVY ODER DAVID D'ANGERS, BRONZEABGUSS DER HAND MARIE D'AGOULTS. BAYREUTH, NATIONALARCHIV DER RICHARD WAGNER-STIFTUNG

schwelgte hemmungslos in der Zuversicht meiner ersten Jugend, als wir uns das erste Mal trafen.

Einmal morgens habe ich diesen Ring absichtlich vergessen. Ich fühle ein seltsames Vergnügen, auf gut Glück dieses traurige und schreckliche Zeichen unserer Verbindung zu verlassen.

Zwanzigmal denke ich tagsüber daran, ihn zurückzunehmen und ich mache nichts.

Es gibt heftig und sehr tief gefühlte Dinge, über die ich dennoch nicht schreiben will.«

Soweit Liszt und Martinez.

»Sie hat mich gebeten, ihren alten Ring wiederzunehmen«, schreibt Liszt. Es ist daher wahrscheinlich, dass es sich bei dem Ring, der auf dem Bronzeabguss von Marie d'Agoult linker Hand zu sehen ist, um genau diesen Ring handelt, den Liszt loswerden wollte, da er sich in seiner Freiheit eingeengt fühlte, und der für sie eine Erinnerung an die untergegangene Liebe zu Liszt war. Liszt hingegen hat es offenbar in den Jahren 1836 bis 39 vorgezogen, einen Totenkopfring zu tragen, der natürlich etwas ganz anderes ausdrücken sollte als seine ohnehin immer gefährdete, prekäre Liebe zu Marie d'Agoult. Wie sagte er doch im Alter: »Am Tage zankten wir uns und Nachts versöhnten wir uns.«⁹ Die Ringe spiegeln die Meinungsverschiedenheiten deutlich.

IV. Vanitas- oder Memento-mori-Ringe

Während das Standardwerk zum Thema von Philippe Ariès («Geschichte des Todes») erstaunlicherweise nur wenig Material zu dieser Frage bietet, wird der Interessierte in einem opulenten Ausstellungskatalog des Museums für Sepulkralkultur Kassel fündig. »Der Totenschädel bildet mit Abstand das beliebteste Motiv des Memento-mori-Schmuckes«, liest man dort¹⁰. Und weiter:

»Von alters her besitzt Schmuck neben einer rein dekorativen Funktion und dem materiellen Wert eine symbolische Sinnschicht – sei sie magisch-religiöser, politisch-repräsentativer oder individuell-privater Art. Bis in frühe Zeiten läßt sich auch für den Bereich von Tod, Trauer und Gedenken eine besondere Rolle von Schmuck belegen. [...]

Kannte das Mittelalter etwa keine Trauerkleidung in unserem Sinne (da der Tod eher als Zwischenzustand bis zum Jüngsten Gericht aufgefaßt wurde und das Begräbnisritual sich vor allem am Seelenheil des Verstorbenen ausrichtete), so kam im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts eine spezielle Trauermode auf, die in zunehmend übersteigter Form den Menschen als Trauernden kenntlich machen sollte. [...]

Anknüpfend an die Vergänglichkeitssymbolik des Spätmittelalters wurden Ringe [...] mit den Motiven von Totenköpfen [...] versehen [...]. Im Jahr 1561 publizierte der lothringische Goldschmied Pierre Woeiriot den Entwurf eines Ringes, dessen Schienen aus Skelettfiguren gebildet sind, die einen Totenkopf in der Mitte halten – die früheste sicher datierte Bildquelle für den Typus des Totenkopfringes, der vor allem im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert bei Adel, Klerus und wohlhabendem Bürgertum Westeuropas weit verbreitet war. [...] **Der fehlende Unterkiefer und die Andeutungen von Schädelnähten als naturalistische Bildmittel kommen bei den meisten der bekannten Exemplare vor.** [Hervorhebung des Autors] [...]

Ein solcher Ring [...] verweist auf die Vanitas, auf die Eitelkeit und Nichtigkeit alles Irdischen, auf die stete Präsenz des Todes im Leben; im christlichen Gedankenkreis ermahnt er somit als ein didaktisches Warnbild zugleich zu frommer Lebensführung [...]. In wertvollen Metallen [...] gestaltet, gehören diese Schmuckstücke zugleich zu den eiteln Dingen im doppelten Sinne des Wortes [...], erscheint die Vanitasthematik bei diesen Preziosen [...] besonders nachdrücklich: Unmittelbar am eigenen Körper getragen, künden die kleinen Kostbarkeiten gerade von dessen Nichtigkeit«¹¹.

»Das Totenkopf-[...]Motiv blieb vor allem in Ringen bis ins 18. Jahrhundert hinein gebräuchlich, doch wurde es ein zunehmend kleineres Detail. [...] Mit dem rationalen Geist der Aufklärung einerseits und der Gefühlslage der Empfindsamkeit andererseits [war] die Zeit des Memento-mori-Schmucks vorbei. [...] Daß der schlichte, inschriftlose Totenkopfring mit seiner christlich ausgerichteten Memento-mori-Funktion aber dennoch bis ins 19. Jahrhundert tradiert wurde, zeigt ein Grabungsfund vom Kartäuserkloster in Köln [...]: ein einfacher Silberring mit aufgesetztem kupfernem Totenkopf, wie ihn vermutlich ein Mönch als stetes Zeichen der Todesnähe getragen hat«¹². Das zeigt auch, wie wir hinzufügen können, Liszts Totenkopfring aus den 1830er Jahren. Sogar in unserer Zeit, wo diese »uns heute fremd gewordene Schmuckform« mit dem Totenkopf-Motiv »vor allem in der Welt der Rocker, Skinheads und ›Grufties‹ als ein provozierendes Symbol geschätzt wird«¹³, kann sie ihren Memento-mori-Charakter behalten.

Im Bestand des Budapester Liszt Ferenc-Gedenkmuseums und -Forschungszentrums befindet sich ein Rosenkranz wohl aus der Periode der »vie trifurquée« Liszts (Abb. 6). Den Hinweis verdanke ich Frau Evelyn Liepsch, wissenschaftlicher Mitarbeiterin / Musikwissenschaft, Abteilung Medienbearbeitung und -nutzung der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. Die Fotos stellte mir Frau Prof. Zsuzsanna Domokos, Direktorin des Liszt-Museums Budapest zur Verfügung.

Der Rosenkranz besteht unter anderem aus einer Elfenbeinschnitzerei, deren eine Hälfte ein Christuskopf, deren andere ein Totenkopf ist. Diese motivische Gegenüberstellung von Leben und Tod findet sich schon auf Ringen des 18. Jahrhunderts. Der zitierte Katalog erwähnt einen »grinsenden Schädel«, dem ein »Frauengesicht« gegenübergestellt ist oder einen Totenkopf, der »von einem Skelett auf der einen Seite und von einem nackten bärtigen Mann (Adam?) auf der anderen Seite gestützt wird«¹⁴. Das Thema muss für Liszt lebenslang von eminenter Bedeutung gewesen sein.



ABB. 6: ROSENKRANZ FRANZ LISZTS (MIT DETAIL DES TOTENKOPFS). BUDAPEST, LISZT FERENC EMLÉKMŰZEUM

V. Mahnung an die »ligne intérieure« während der »carrière extérieure«

Liszt dürfte einen solchen, zu seiner Zeit bereits sehr ungewöhnlichen Vanitas-Ring als christliches Memento mori getragen haben, doppelt ungewöhnlich darum, weil er zu diesem Zeitpunkt erst 25 bis 28 Jahre alt war. Nun weiß man, dass Liszt schon früh, mit siebzehn, in einen Mönchsorden eintreten wollte, was in den Biographien immer als krisenhafte Übertreibung nach der unglücklichen Liebe zu Caroline de Saint-Cricq dargestellt wird. Seine Hinwendung zur Kirchenmusik in Rom, erst recht der Empfang der niederen Weihen 1865 wird entsprechend als »Kehre« nach der Hofkapellmeisterzeit gedeutet. Dieser Ring zeigt Liszt zum Beginn der virtuosens »Saus-und-Braus«-Jahre als nachdenklichen, demütigen Christen. So wandlungsreich das äußere Leben Liszts auch war – es gibt keinen Bruch in seiner inneren Haltung. Es handelt sich also um eine durchgehende »ligne intérieure«¹⁵ seines Lebens. Das ist das eine.

Zum anderen ist diese Tatsache besonders interessant als versteckter Gegensatz zur napoleonischen Haltung in Mériennes Bild und zur herrischen Aura, zur »romantischen Dämonisierung, die Lehmann durch bannende Starrheit des Blicks und dramatische Licht-Schatten-Kontraste erzielte«.¹⁶ Wie die Mitwelt Liszt sah, und dieser Sicht konnte er sich in seiner Lebensweise nicht durchgehend entziehen, kann hervorragend an diesen beiden Portraits demonstriert werden. Durch dieses kleine, aber eben nicht unterdrückbare Detail erhält man den Eindruck einer klaren Kontinuität der christlichen Grundüberzeugung Liszts im Sinne einer Skepsis gegenüber dem äußerlichen Erfolg auch in diesen bewegten Jahren. In seinem Weimarer Brief an Marie d'Agoult vom 14. Februar 1846 beklagt er sich bei ihr, die ihn nach der Trennung in einem Schlüsselroman mit Schmutz zu bewerfen beginnt, dass sie nur seine »carrière extérieure«¹⁷ und diese auch noch fälschlicherweise als eine Art Scharlatanerie sehe. Offensichtlich spielt Liszt hier auf seine innere, sowohl menschliche als auch musikalische Entwicklung an, die Marie nie wirklich verstanden hat. Noch ist er nicht bereit, **ganz** auf die Komposition und umfassende Propagation von Musik zu setzen, wozu jedoch die Bekanntschaft mit Carolyne von Sayn-Wittgenstein nur kurze Zeit später den Anstoß geben sollte.

Nichts zeigt besser als solch eine in den Portraits von Mérienne und Lehmann versteckte Botschaft den inneren Graben, der den einen, wohl wahren Liszt einmal von seinem mondänen anderen Selbst, dann aber auch von seiner großen Liebe Marie d'Agoult, die doch eher eine tragische Mesalliance war, trennte.

VI. Versuch einer Rekonstruktion



© Adorján Kovács

ABB. 6: VANITASRING, HERSTELLUNG HERR ARNE PETERS, GALERIE GESAMTMETALL, 60313 FRANKFURT

Anmerkungen

- ¹ Serge Gut / Jacqueline Bellas (Hgg.): Franz Liszt [et] Marie d'Agoult Correspondance. Paris: Arthème Fayard 2001, S. 213.
- ² Ernst Burger: Franz Liszt – Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. München: List 1986, S. 53.
- ³ Zitiert bei: Robert Bory, Une retraite romantique en Suisse. Lausanne: Spes 1930.
- ⁴ Alan Walker: Franz Liszt, Band 1. New York: Cornell Univ. Press 1987, S. 265.
- ⁵ Serge Gut: Franz Liszt. Sinzig: Studiopunkt 2011, S. 61.
- ⁶ Ernst Burger: Franz Liszt. Die Jahre in Rom und Tivoli. Mainz: Schott 2010, S. 40.
- ⁷ Ebd., S. 34.
- ⁸ Frédéric Martinez: Franz Liszt. Paris: Gallimard 2011, S. 157ff.
- ⁹ Arthur Seidl [Hg.], Lina Ramann: Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873-1886/87. Mainz: Schott 1983, S. 53.
- ¹⁰ Andrea Linnebach: »Schmuck und Vanitas im Barock«. In: Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur (Hg. unter der Red. von Wolfgang Neumann), Trauerschmuck vom Barock bis zum Art déco: »... mit schwarzem Schmutz oder mit Perlen.« Kassel: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V., 1996, S. 13-20, hier S. 18.
- ¹¹ Ebd., S. 13f.
- ¹² Ebd., S. 19
- ¹³ Ebd., S. 19
- ¹⁴ Ebd., S. 14
- ¹⁵ Zitiert nach Mária Eckhardt (Hg.): Liszt Ferenc válogatott levelei. Ifjúság – virtuóz évek – Weimar (1824-1861). Budapest: Zeneműkiadó 1989, S. 95 Anm. 2.
- ¹⁶ Ernst Burger: Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. München: List 1986, S. 113.
- ¹⁷ Serge Gut / Jacqueline Bellas (Hgg.): Franz Liszt [et] Marie d'Agoult Correspondance. Paris: Arthème Fayard 2001, S. 1119.