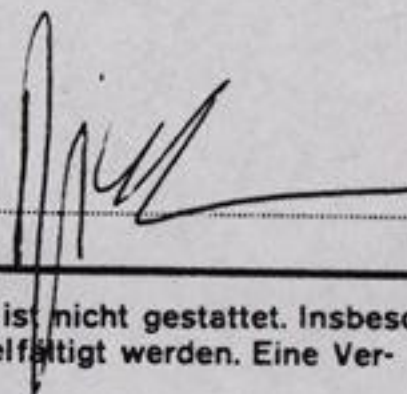


SFB 3-Musik  
Abteilung: \_\_\_\_\_ Redakteur: Dorothea Diekmann  
Franz Liszt - Ein Portrait in drei Kapiteln:  
Titel: 3. Summa vitae: Transformationen, Täuschung und letzte  
Töne  
Reihe: MUSIKFORUM Autor: Knut Franke  
Sendetag: 23.4.1994 Sendezeit/Progr.: 20-22.00/SFB 3

SFB/HD/0289

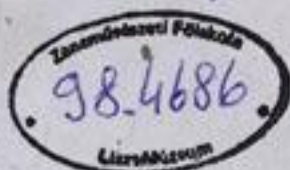
SENDER FREIES BERLIN

Manuskript produktionsreif



Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt; eine Verwertung ohne Genehmigung des Autors ist nicht gestattet. Insbesondere darf das Manuskript weder ganz noch teilweise abgeschrieben oder in sonstiger Weise vervielfältigt werden. Eine Verbreitung im Rundfunk oder Fernsehen bedarf der Zustimmung des Senders Freies Berlin.

Ms. - 140



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Eigentum des Senders Freies Berlin  
COPYRIGHT

Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Es darf ohne Genehmigung des Autors nicht verwertet werden! Insbesondere darf es weder ganz noch teilweise noch in Auszügen abgeschrieben noch in sonstiger Weise vervielfältigt werden. Für Rundfunkzwecke darf das Manuskript nur mit Genehmigung des SENDERS Freies Berlin benutzt werden.



Franz Liszt

Eine Sendereihe in drei Teilen

Autor und Sprecher: Knut Franke

III. Summa vitae: Transformation, Täuschung und letzte Töne

Regie 1: St. Elisabeth (Ende)

5'35"

Meine Damen und Herren, als Franz Liszt im Jahre 1862 diese Schlußminuten seines Oratoriums "Die Legende von der Heiligen Elisabeth" komponierte, lagen bereits zwei Lebensphasen hinter ihm, die die Welt der Musik verändert hatten - aber auch ihn selbst. Das wahre Ausmaß dieser Veränderung ist lange nicht angemessen zur Kenntnis genommen worden; denn günstigstenfalls vermutete man in den Bemühungen um Religiöses eine Art reparablen Spleen in der Existenz eines Mannes, der ansonsten durch seine weltlichen Allüren genügend Stoff zu belletristischer Plaisir gegeben hatte. Eine solche Sicht hieße jedoch zwangsläufig, die Biografie von Liszt auf den Kopf zu stellen. Denn bereits in jungen Jahren hatten die Fragen nach Gott und der Welt den großen Mann beschäftigt, und ihre Relevanz für ihn war lediglich durch einige profane Intermezzi für die Öffentlichkeit überlagert worden. Im Kern war Liszt immer religiös, und zwar, unbeschadet der jeweiligen Altersstufe, in einer wesentlich ausgeprägteren als nur als konventionell zu bezeichnenden Intensität. Als Liszt nun das letzte Drittel



seines Lebens, die letzten zweieinhalb Dekaden also, im Jahre 1862 begann, hatte er allen Grund, seine Erfahrungen zu transzendieren. Am 13. Dezember 1859 war sein einziger Sohn Daniel im Alter von zwanzig Jahren gestorben; knapp drei Jahre später, am 11. September 1862, folgte ihm Blandine, Liszts älteste Tochter, nicht einmal 27 Jahre alt, hinweggerafft durchs Kindbettfieber.

Im Jahr zuvor hatte zudem der Papst in letzter Minute eine intrigenbedingte Kehrtwendung gemacht und die bereits in Aussicht genommene Legalisierung der Ehescheidung der Fürstin von Sayn-Wittgenstein revoziert; auch dies war ein Keulenschlag gewesen. Der Tod seiner beiden Kinder indessen brachte ihn nahe daran, Heilung mittels der Kognakflasche zu suchen. Liszt war zu diesem Zeitpunkt eine tragische Figur geworden. Als er sich aufraffte, suchte er vertieften Halt in Religiösem. 1863 weilte er im Gebetshaus der "Madonna del Rosario" in Monte Mario, wo ihn sogar Papst Pius der Neunte aufsuchte.

Verständlich genug ist es, daß ab 1862 die Zahl der lateinischen Werktitel rapide wächst; es entsteht der Cantico del Sol, das Hosiannah für Posaune und Orgel, ein Ave Maria und die Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen nach Bach. Das Elisabeth-Oratorium wurde abgeschlossen, und zwar, wie Sie, verehrte Hörer, unserem Anfangsbeispiel entnommen haben, im tiefen, ja, fast frohgemuten Glauben desjenigen, der sich des Zuspruchs Gottes sicher weiß. Doch das Tasteninstrument ist nicht vergessen. In dieser Zeit beginnt Liszt, zweierlei Klaviermusik zu schreiben. Die eine



ist jene Kunst, die aus dem Geist des Instrumentes geboren scheint; die andere hingegen ist das, was man "geistliche Klaviermusik" nennen könnte. Die eine setzt jene Linie fort, die Liszts große Solowerke markierten; die andere ist das nach außen gestülpte Verleugnen der materialen Seite des Tasteninstrumentes zugunsten der spirituellen Hintergründe ihres Schöpfers. Ich möchte Ihnen das an zwei Beispielen einmal kurz demonstrieren. Zunächst ein Ausschnitt aus Liszts "Waldesrauschen", entstanden 1862.

Regie: 2: Waldesrauschen (Teil)

1'40"

Den gleichsam "geistlichen" Aspekt bezeichnet dann "Ave Maria", ebenfalls 1862 entstanden.



LISZT MŰZEUM

Regie: 3: Ave Maria (Teil)

1'47"

Aus diesen beiden divergierenden musikalischen Bekenntnisstilen sollte sich in der Folge eine seltsame Dualität herausbilden. Dieser Prozeß war langsam, nicht immer kontinuierlich und, in den Anfängen, auch nicht immer eindeutig. Die Werkbiografie der beiden berühmten "Franziskus-Legenden" für Klavier ist dafür ein Beispiel.

Doch auch Liszts weltliches Schaffen gedieh zur selben Zeit und brachte eines der erstaunlichsten und attraktivsten Werke für Klavier hervor - ein Werk, das seltsamerweise zwar titelmäßig wohl bekannt, im öffentlichen Konzertgeschehen



jedoch nicht allzuoft anzutreffen ist, nämlich die "Spanische Rhapsodie". Es handelt sich hierbei um eine Variationskette auf zwei spanische Themen, nämlich auf die "Folies d'espagne" und die "Jota aragonesa". "Schade", so hatte Walter Georgii einmal bedauernd angemerkt, "daß die Einleitung aus Firlefanz besteht". Über diesen Aspekt mag man freilich geteilter Meinung sein; denn das ist ja gerade das Faszinosum, wie sich aus einem erwartungsvoll eingesetzten Kadenzmaterial dann jene thematische Substanz herausschält, die einen Teil des Werkes ausmacht. Die "Spanische Rhapsodie" ist das erste essentielle weltliche Soloklavierwerk von Liszt nach seiner Kapellmeisterzeit in Weimar und nach dem päpstlichen Votum gegen eine Eheschließung mit Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Es ist auch das erste schiere Virtuosenwerk, das parallel zu Liszts vertiefter Bemühung um Gotteserfahrung das Licht der Welt erblicken sollte.

Regie: 5: Rhapsodie Espagnole, Teil

5'10"

Aber es sollte in jenem Jahre 1863 noch mehr kommen, das die großen Virtuosen zu beschäftigen vermochte. Ich meine die Klaviertranskriptionen der Sinfonien von Beethoven, die Liszt schon seit vielen Jahren beschäftigt hatten. Liszt war ja nicht nur einer der frühesten Schubert-Apostel, sondern auch ein nicht minder enthusiastischer Anwalt von Beethovens Lebenswerk. Schon in den dreißiger Jahren hatte der junge Liszt damit begonnen. Beethovens Sinfonien in orchestral klingende Klavierbearbeitungen zu verwandeln, aber



es sollte eine Weile dauern, bis er mit dem, was er an diesen Werken später als "Klavierpartituren" bezeichnete, zufrieden sein konnte. Natürlich, es gab längst vor Liszt Klavierfassungen der Beethovenschen Sinfonien von fremder Hand. Ihnen allen aber fehlte, selbst bei größter handwerklicher Sorgfalt, eine eigenständige, schöpferische, orchestrale Dimension - ein wesentlicher Punkt für Liszt. Das Problem bestand darin, so exakt wie möglich dem Original zu folgen und eben justamente gleichzeitig den Eindruck eines nur korrekten Klavierauszugs zu vermeiden. Bis 1863 lagen die Sinfonien 1 bis 8 in Fassungen für ein Klavier und die "Neunte" für zwei Klaviere vor. Um Ihnen, verehrte Hörer, einen Eindruck von Liszts schier visionärer Vorstellung zu geben, wie mit Beethovens Sinfonien zu deren Popularisierung pianistisch umzugehen sei, möchte ich Ihnen eine der eklatantesten Stellen aus diesen Bearbeitungen zeigen. Ich meine die Gewitterszene aus der 6. Sinfonie, der "Pastorale". Das ist kein Klavierauszug, sondern geniale pianistische Nachschöpfung.

Regie: 6: Beethoven - Liszt: 6. Sinfonie, Gewitterszene 4'09"

Band 2

Doch die eigentliche Zerschlagung des gordischen Knoten dieser Bearbeitungen lag zu dieser Zeit noch vor Liszt. Es handelte sich dabei um die Fassung der 9. Sinfonie Beethovens



für ein Klavier. Schon 1851 hatte Liszt, der die Problematik der Transkription gerade dieses Werkes wegen der Klangmassen seines Finale vorab schon in ganzer Tragweite richtig einschätzte, eine transkriptions-technisch einfachere Version des Werkes für zwei Klaviere vorgenommen, deren künstlerischer Rang bis heute außer Zweifel steht. Doch es sollte bis zum Ende des Jahres 1864 dauern, ehe Liszt die Transkriptionsprobleme des Schlußsatzes in eine ihn befriedigende Form gebracht hatte. In der Tat, wer sich mit den beiden Partituren von Original und Bearbeitung im Detail beschäftigt, wird die enorme Weisheit und Pietät spüren, die hinter Liszts Entscheidung stand, die "Neunte" als letzte der Beethoven-Sinfonien für ein Klavier zu bearbeiten. Ein Ausschnitt aus dem transkribierten Stimmkosmos des letzten Satzes gibt eine eindrucksvolle Vorstellung von Liszts Leistung.

Regie: 7: Beethoven - Liszt, 9. Sinfonie (Finale, Teil) 2'42"

Soweit ein Ausschnitt aus jener Transkription, die Liszt selbst als seine komplizierteste Aufgabe betrachtet hatte. 1863 hatte Liszt jenes "Gebetshaus" der Madonna del Rosario aufgesucht, in dem er Distanz zur Welt und Nähe zu Gott zu finden hoffte.

Im März des Folgejahres 1864 gab Liszt ein Wohltätigkeitskonzert in Rom, und im Juli trifft er den Kardinal Hohenlohe in der Villa d'Este. Es entstehen in rascher Folge



"Vexilla regis", "Urbi et Orbi", "Ora pro nobis"; ferner arbeitet Liszt an einer Komposition für Violine und Klavier "La Notte". Das Werk entstand zwischen 1864 und 1866 und geht auf die zweite der drei "Traueroden" für Orchester zurück, die ihrerseits auf dem Klavierstück "II Pensierose" aus dem zweiten Buch der "Années de Pèlèrinage" fußt - ein erneutes Zeichen für die langwierigen und umfassenden Gestaltungsprozesse im Leben von Liszt. Es ist eines der seltensten und kühnsten Stücke des Meisters, und die Klangeffekte sind ganz einzigartig. Der Anfang scheint uns veritable 20. Jahrhundert zu suggerieren. Wieder einmal mehr steht der schier futuristische Visionär Liszt vor uns, doch nun in aller großartiger Einsamkeit. Hier ist ein Ausschnitt aus "La Notte".



GENEAKADÉMIA  
LISZT MŰZEUM

Regie: 8: La Notte, Teil

3'54"

Soweit ein Ausschnitt aus Liszts klangvisionärer "La Notte" für Violine und Klavier. Nachdem Liszt im Juli 1864 den Grafen Hohenlohe, den höchsten Franziskaner in der Villa d'Este verlassen hatte, begibt er sich im August auf den Kongreß des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Karlsruhe. Dort trifft er seine Tochter Cosima und sucht dann Wagner am Starnberger See auf, er trifft erneut mit dem Maler Kaulbach in München zusammen, dessen Gemälde "Die Hunnenschlacht" er seinerzeit in eine "Symphonische Dichtung" musikalisch übersetzt hatte. Im September finden wir Liszt in Weimar, Berlin und anderen deutschen Städten; dann



macht er sich nach Paris auf, wo er nochmals der Gräfin d'Agoult begegnet. Über Südfrankreich kehrt Liszt dann nach Rom zurück. Im März war der Fürst von Sayn-Wittgenstein verstorben; dies hätte die Lösung für die Probleme zwischen Liszt und Carolyne sein können. Doch, seltsam genug, von Heirat wird nicht mehr gesprochen. Inzwischen hat Liszt die Chorfassung von "Inno del Papa", das "Ave Maris Stella" und "Crux, Hymne des marins" fertiggestellt; er arbeitet intensiv an der Beendigung des "Christus" und schließt seine herrliche "Missa Choralis" ab. Hier ist das "Sanctus" aus diesem bedeutenden Werk.

Regie: 9: Missa Choralis: Sanctus

2'42"



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MŰZEUM

Am 30. Juli 1865 erhält Liszt dann die nächsten drei Niederen Weihen. Seine "Heilige Elisabeth" wird unter Leitung des Meisters selbst in Budapest am 15. August uraufgeführt, und vierzehn Tage später spielt Liszt seine beiden Franziskus-Legenden in der Klavierfassung erstmals öffentlich an gleicher Stelle. Im September kehrt der Meister nach Rom zurück, veröffentlicht eine Anzahl kleinerer geistlicher Werke, ferner die beiden Klaviertranskriptionen aus Mozarts Requiem und beendet seine Klavierillustrationen nach Meyerbeers "Die Afrikanerin." 1866 schließt er nicht nur seinen "Christus" ab und fügt "Les Morts" einen Männerchor, an; er arbeitet auch an der Ungarischen Krönungsmesse, verbessert die frühere Klavierfassung zweier Sätze aus Berlioz "Symphonie Fantastique" und schreibt, nach dem "Großen Konzertsolo" (das Henselt einstens zur Verzweiflung brachte) sein



"Concerto Pathetique". Am 8. Juni 1867 wird in Budapest die "Ungarische Krönungsmesse" uraufgeführt, vier Wochen später kann man in Rom erstmals Teile des "Christus" hören; dann geht es über Meiningen nach Weimar. Dort wird die "Heilige Elisabeth" aufgeführt um im Oktober, nach einer kurzen Stipvisite bei Wagner in Tribschen, reist Liszt nach Rom zurück. Liszt hat nach der Ermordung von Kaiser Maximilian von Mexico einen Trauermarsch geschrieben, die Ungarische Krönungsmesse ist vollendet und eine Transkription des "Liebestods" aus "Tristan" ist fertiggestellt. Das exotischste Werk freilich, das in dieser Zeit entsteht, ist die Fantasie auf die ungarische Oper "Szep Ilonka" von Mihail Mosonyi, ein Musiker deutschen Ursprungs (er hieß eigentlich Michael Brand), der in Ungarn zum Segen des dortigen Musiklebens wirkte und von Liszt hoch geschätzt wurde. Dieses Werk ist insofern von Interesse, als es sich dabei um die einzige Fantasie auf eine im, wie man damals meinte, ungarischen Stil gehaltene Opernvorlage von Liszt handelt. Das Werk, nicht gerade im Zustande der Erleuchtung geschrieben, ist doch aus koloristischen Gründen nicht uninteressant.

Regie: 10: Szep - Ilonka-Fantasie

5'34"

Soweit Liszts Fantasie nach Mosonyis Oper "Szep Ilonka". Das Jahr 1868 sieht Liszt erneut an geistlichen wie weltlichen Werken arbeitend; vor allem entsteht die "Don Carlos"-Transkription nach Verdi. Auch sehen wir den Beginn der sogenannten "Technischen Studien" von Liszt, deren



Titel so viel verspricht und deren Inhalt selbst für unbesserliche Lisztianer tief enttäuschend wurde. In der Tat, wenn man einen Blick in diese Technischen Studien wirft, muß man sich fragen, welches leere Hirn wohl diese unnützen Dinge ersonnen hat - und das, bitteschön, nicht zu vergessen - in Anbetracht einer schier unglaublichen auch technischen Erfindungsvielfalt in dem gewaltigsten Klavieroeuvre der Romantik! Die Lisztschen Technischen Studien sind vielleicht die einzigen wirklichen und vollkommenen Sinnlosigkeiten aus Liszts Feder, ein etwas ausgebauter Edel-Hanon. Es ist schier grotesk, daß Werke dieser Art zeitlich zusammentrafen mit Liszts persönlichem Streben nach geistlicher Vertiefung, und es scheint fast tragisch, daß Liszt solcherlei Fingerübungen fixierte, während er an erhabenen geistlichen Werken arbeitete - etwa verschiedenen Neufassungen seines "Ave Maris Stella".

Übrigens hat Liszt am 21. Juni 1868 anlässlich des 20. Jahrestages der Inthronisation von Papst Pius IX ein Konzert gegeben und im Juli/August in Grottamare von Don Antonio Solfanelli ernsthaften religiösen Unterricht bekommen. Danach kehrte er in die Villa d'Este zurück. Zu dieser Zeit hat Liszt nun auch fünf der sechs Sätze seines "Requiem" vollendet; Liszt hat in seiner Kirchenmusik versucht, die Bewegung des Cäcilianismus mit den heterogenen Zielen des Neogregorianischen und Neopalestrinensischen ebenso zu erfüllen wie mit den Mitteln der üppigen Akkorde der Neudeutschen. Der Genius von Liszt war in der Tat fähig, eine Synthese dieser eigentlich unvereinbaren Elemente herzustellen. Hier ist das "Agnus Dei" aus Liszts "Requiem".



Regie: 11: aus "Requiem" Agnus Dei

5'30"

Band 3

Interessant ist nun, daß Liszt diese Stilistik nicht auf den letzten Satz des "Requiem" ausdehnte; die "Libera" entstanden drei Jahre später und bringen ein eher dramatisches Element insofern in das Werk, als es mit einer schier furchterregenden Darstellung des Jüngsten Gerichtes endet und damit im Gegensatz zum allgemeinen flehenden Abschlußgedanken steht. 1869 kehrt Liszt nach Weimar zurück und beginnt nun, systematisch junge, hochbegabte Pianisten in der "Hofgärtnerei" zu unterrichten. Hier besucht ihn auch Anton Rubinstein, von dem Zeitgenossen berichtet, daß sein Klavierspiel demjenigen von Liszt auf dem Höhepunkt seiner Karriere am Nächsten gekommen sei. Liszt komponiert in jenem Jahr die zweite Beethovenkantate, O solutaris hostia, Pater noster, ein Ave Maria für gemischten Chor und Orgel und den Psalm 116. Gleichzeitig macht sich Liszt an eine Ausgabe Schubertscher und Weberscher Klaviersonaten, wobei vor allem heute noch seine Textvarianten zum Finale der d-moll-Sonate von außerordentlichem Interesse sind - und natürlich seine Fingersätze. Im Winter 1869 trifft Liszt mit Edvard Grieg in Rom zusammen, hält sich aber ansonsten wieder in der Villa d'Este auf. Das Zusammentreffen mit Grieg ist in mancher Weise typisch. Liszt war berühmt für seine Aufgeschlossenheit anderen Musikern gegenüber, und seine Zuneigung zu nordischer Musik war bekannt; schließlich war Liszt



einer der wenigen, die das Werk von Franz Berwald unterstützten.

Die Begegnung mit Grieg, der ein Jahr zuvor bereits sein berühmtes a-moll-Konzert abgeschlossen hatte, verlief in höchstem Maße inspirativ für den Jüngeren und diente als Jungbrunnen für Liszt selbst. Vieles innerhalb der kühnen harmonikalischen Welt von Grieg geht auf jene Koloristik zurück, die er innerhalb von Liszts Werken finden konnte, und obwohl in Mendelssohns Leipzig ausgebildet und ein treuer Gefolgsmann der Formenwelt von Schumann, hat Grieg die perspektivbildende Kraft der Neudeutschen niemals unterschätzt. Übrigens war es Liszt, der Grieg einige Korrekturen an seinem Klavierkonzert vorschlug, Veränderungen, die Grieg anfangs akzeptierte, um sie dann letztendlich dennoch wieder zu verwerfen. - Liszt hatte inzwischen ein Alter erreicht, in dem der Tod reichlich Ernte zu halten pflegt. 1869 war Berlioz von der Lebensbühne abgetreten: Berlioz, für dessen Akzeptanz Liszt so unglaublich viel - und unabhängig von schwankenden persönlichen Beziehungen zu dem großen Franzosen - getan hatte. Das Jahr 1870 nahm dann der musikalischen Welt Ungarns Mihail Mosonyi, etwas, das Liszt zutiefst betroffen machte. Es entstand das faszinierende Klavierstück "Mosonyis Grabgeleit", eine düstere Instrumentalode.

Regie: 12: Mosonyis Grabgeleit

5'07"

Das war "Mosonyis Grabgeleit" von Franz Liszt, ein Werk aus dem Jahre 1870. Im Juli dieses Jahres entstand das berühmte



Lisztportrait von Lenbach, und am 25. August heiraten Richard Wagner und Liszts Tochter Cosima, geschiedene von Bülow. Liszt selbst war zunächst strikt gegen diese Verbindung, und dies nicht nur aus Loyalität gegenüber Hans von Bülow. Zwei Jahre später, 1872, besuchen Wagner und Cosima den Meister in Weimar und versuchen, ihre Beziehungen zu Liszt zu verbessern. Im November dann kehrt er erstmals seit 1848 wieder in seinen Geburtsort Raiding zurück. Er veröffentlicht seine Übertragung der Orgel-Fantasie und Fuge g-moll von Bach und schreibt sein "Sunt lacrimae rerum", das 5. Stück aus dem im Entstehen begriffenen dritten Band seiner "Années de Pèlèrinage". Darüber hinaus entsteht das meisterhafte Lied "J'ai perdu ma force et ma vie" (Ich verlor die Kraft und das Leben) auf eine Vorlage von Alfred de Musset. Liszts Lied gehört zu den eindringlichsten Vertonungen, die jemals einem Text von Musset zuteil wurden, eine tief pessimistische Kunst.

Regie 13: J'ai perdu ma force et ma vie

4'10"


Neben jenen Zeugnissen tiefer seelischer Einschnitte veröffentlicht Liszt jedoch seine Bearbeitungen von Liedern von Clara und Robert Schumann. Diese Werkgruppe, die im Gesamten einem Vergleich mit Liszts Schubert-Transkriptionen nicht standhalten kann, enthält jedoch eine Transkription von ganz außerordentlicher Anmut und Schönheit, und, in Liszts Bearbeitung, eine märchenhafte Kadenzornamentik: Frühlingsnacht.



Regie: 14: Schumann - Liszt, Frühlingsnacht

2'09"

Liszt war am 25. Juni 1871 königlich ungarischer Berater geworden, ein Amt, das ihn in der Folge zu regulären Reisen zwischen Weimar, Rom und Budapest veranlassen sollte - und zwar bis zu seinem Lebensende. Nicht zuletzt dadurch bedingt, überdachte Liszt nun erneut seine "ungarische" Idiomatik. 1873 entstand ein Zyklus von 5 ungarischen Volksliedern, deren musikalische Sprache sich wesentlich von jenen "Magyar Dallok" unterscheidet, die Liszt zwischen 1839 und 1847 reichlich naiv zusammentrug und arrangierte, wodurch sie zu Vorstufen der ersten 15 ungarischen Rhapsodien wurden.

Hören Sie bitte die  schlier asketische Bearbeitung des letzten der fünf "ungarischen Volkslieder" aus dem Jahre 1873.

Regie: 16: 5. ungarisches Volkslied (1873)

1'38"

Es ist offenkundig, das sich hier in Liszts Auswahlkriterien etwas verändert hatte. Trotzdem zog es ihn noch einmal zurück zu den alten Zugnummern vergangener Zeiten, ein letztes Mal. Im Jahre 1874 stellte Liszt nämlich eine Version von seiner berühmten 2. Ungarischen Rhapsodie für vier Hände her, wobei er, der große Improvisator, noch teilweise neues Fortspinnungsmaterial einarbeitete. Diese Fassung blieb bis vor kurzem völlig unbeachtet. Hier sind die letzten vier Minuten dieses Werkes, dem man die späten Gedanken



dieses Autors überhaupt nicht anmerkt. Es ist großartig, daß der Meister uns ein neues Hören wohlvertrauten Materials ermöglicht.

Regie: 17: aus 2. Ungarische Rhapsodie, arr. für 4 Hd. 4'08"

Am 10. März 1875 spielt Liszt im Rahmen eines von Richard Wagner in Budapest gegebenen Konzertes neben eigenen Werken auch das 5. Klavierkonzert Es-dur op. 73 von Beethoven; im Juli und August des Jahres wird Liszt Zeuge der Probenarbeit für die Festspiele in Bayreuth. Dann ernennt man ihn zum Präsidenten der neugegründeten Budapester Landesmusikakademie. Er publiziert die zweite Legende für Klavier und legt den ungarischen Sturmmarsch für Orchester vor. 1876 veröffentlicht er dann eine besondere Transkription. Diesmal ist es die hinreißende Soloversion von Saint-Saëns "Danse Macabre" aus der Oper "Samson und Dalila". Es ist eben bei Liszt immer ein Vergügen, die schöpferische Materialtransformation zu verfolgen. Hier steht sie sogleich am Anfang des Werkes. Wir hören einen Ausschnitt.

Regie: 18: Saint-Saëns - Liszt, Danse Macabre (Teil) 2'35"

Selten hat man die Frage gestellt, ob Liszt eigentlich Humor hatte. Und noch seltener hat man sie beantwortet. In der Tat, es ist weniger Liszts Musik, die uns hierzu Aufschluß gibt, als eine Anzahl von teilweise sehr bezeichnenden Briefstellen. Ich erinnere hier nur an jene geradezu



niederschmetternd ironische Antwort, die er, verzweifelt in ernste Worte verpackt, dem jungen Hugo Riemann über den Wert musikalischer Analyse schrieb, nachdem dieser Liszt einen Aufsatz aus seiner Feder zugesandt hatte. Aber auch Liszts Musik enthält Zeichen eines eher burlesken Humors - zumindest einmal in krasser Form. Ansonsten, scheint es, hat sich Liszt an Schuberts Satz gehalten: "Kennen Sie eine lustige Musik? Ich nicht!" Das Klavierstück, um das es uns hier geht, ist eine Miniatur, die etwa um 1876 entstand und den Titel "Le carussel de Mme. P-N" trägt. Hinter den Buchstaben P-N verbirgt sich Mme. Pelet-Narbonne, eine Freundin der Liszt-Freundin Olga von Meyendorff. Mme. Pelet-Narbonne verfügte über ein gewaltes Körpervolumen, das sie aber nicht daran hinderte, eines Tages auf eine Kirmes zu gehen und hierbei auch ein Karussell zu besteigen. Liszt hat den Anblick der von der Natur so reichlich beschenkten Dame auf dem Karussell musikalisch festgehalten. Erstaunlich genug, daß er bei diesem seinem einzigen rein humoristischen Klavierstück stilistisch die perkussive Vorstufe von Bartok antizipiert.

Regie: 19: Le caroussel de Mme. P-N

0'49"

#### Band IV

Das Jahr 1876 zeitigte jedoch noch ein anderes Zeugnis, das in unserem Zusammenhang von höchstem Interesse ist und größtes Vergnügen bereitet - nämlich den satirischen Essay



"Abbé Liszt". Der Autor war kein Geringerer als der Wiener Satiriker Daniel Spitzer, dessen Altwiener Bildnisse zu den herrlichsten literarischen Genüssen jener Zeit gehören. Leider hat man den genialen Mann heute faktisch vergessen, was allerdings nicht gegen ihn spricht. In seiner maßlosen Übertreibung von Liszts Erscheinen in der Öffentlichkeit steckt natürlich ein Stückchen Wahrheit und ein wenig Tragik, aber auch so unendlich viel Komik zugleich, daß ich Ihnen einige Auszüge aus Spitzers wahnsinnig intelligenter Schreibe nicht vorenthalten möchte. Wir lesen unter der schon süffisant kurzen, gleichsam "leisen" Überschrift: "Glücklicherweise hat man den Wundermann durch unglaublich hohe Eintrittspreise gegen die allgemeine Hörlust gesichert, und es war wieder nur dem ausgewählten Häuflein jener, die im Winter frischen Spargel aussaugen und reife Erdbeeren auf der Zunge zerdrücken, vergönnt, mit diesem seltenen musikalischen Leckerbissen ihre abgestumpften Sinne zu kitzeln. Ein sogenanntes Komitee hatte sich sofort des armen Abbés bemächtigt und denselben im Konzert für zwanzig Gulden ohne Wein hören und im Hotel 'Metropole' für zwanzig Gulden mit Wein sehen zu lassen. Bewunderungssatt saß der hagere Mann auf dem mit Blumen umwundenen Stuhle vor dem mit Blumen bekränzten Klavier. Der geistliche Talar und das lange, graue Haar gaben ihm das Aussehen eines Klavierbüßers..., dessen Buße erhört worden war, so daß das dürre Klavier zu blühen begonnen hatte, gleich dem Stecken des Papstes Urban. Das unglückliche Klavier stöhnte und der Abbé blickte fragend



die Damen an. Diese aber waren rasend, gleich den blutrünstigen Römerinnen im Zirkus, wenn sie den Tod des besiegten Gladiators verlangten. Liszt gab seinem Opfer den Todesstoß, und unter Beifallstoben erhob sich der Klavierpapst, nickte mit dem Haupt und verbeugte sich ernst, praesente cadavere, wie es in der päpstlichen Bullensprache heißt. Vormalig ein Tannhäuser, hat Liszt aus den weißen Armen der Frau Venus sich losgerungen und dem Hörselberg, in dessen Tiefen solche Liebesglut lodert, den Rücken gekehrt. Seine kußmüden Lippen sehnten sich nach dem Kreuz, und er sank reuevoll dem Papst zu Füßen und küßte dessen schmerzstillenden Pantoffel. Aber er war nicht so weltüberdrüssig, um die Ruhe eines Klosters zu suchen und sich auf dem Haupte, das so oft am Busen milder Frauen geruht, eine Tonsur scheren zu lassen. Er begehrte nur nach den Weihen eines Abbé, der beten kann, wann er will, und lieben, wie er will, und trinken, was er will. So kehrte Liszt als Priester ins enttäuschte Vaterland zurück, das ihm vor Jahren schon einen Ehrensäbel gespendet, eher erwartend, er werde Husar werden als ein unberittener Abbé..." Meine Damen und Herren, es ist tief bedauerlich, daß wir nicht wissen, ob Liszt selbst diese köstlichen Anmerkungen gelesen hat und wir daher auch nicht um seine Reaktion wissen können. Fest steht, daß der ständige Zwiespalt zwischen Welt und Gott, an dem er so lange, ja, eigentlich seit seiner Jugend litt, ihn auch im Alter nicht verließ - da nützte es auch wenig, daß er seiner geistlichen Segen spendenden Villa d'Este musikalisch bemerkenswerte Reflexionen entlockte; Liszt blieb ein unendlich



bemühter, genial verinnerlichter Sünder, der, allen Mißhel-  
ligkeiten des Alters zum Trotz, trotz steter warnender in-  
nerer Gottesnähe vom reichen Lebensbaum sich jene Früchte  
nahm, die seinem Blickfeld nicht entwischten. So war dem al-  
ten Liszt zwar der Trost der Seele sicher, aber zugleich  
auch die noch immer währende Präsenz des ewigen Satansfeu-  
ers, mit dessen Hilfe auch er nicht allzu schlecht gelebt  
hatte. Es war, kurios genug, die Legende Liszt, die ihn im-  
mer wieder einholte, so sehr er sich auch still im Gebet  
dagegen wehren mochte. Inzwischen war am 5. März 1876 die  
Gräfin d'Agoult im Alter von 71 Jahren gestorben. Es hat  
Liszt kaum noch berührt; denn da waren zuviele gedruckte Un-  
erfreulichkeiten zwischen sie gekommen, vor allem in  
d'Agoults recht dubioser Autobiographie. Im August fuhr  
Liszt nach Bayreuth und hört Wagners "Ring". Im Winter über-  
nahm er eine Meisterklasse an der Budapester Akademie. Er  
trifft mit Tschaikowskij zusammen, der vier Jahre später,  
als Liszt seine Transkription der Polonäse aus "Eugen  
Onegin" geschrieben hatte, in bebenden Zorn ausbrechen soll-  
te und der so ärgerlich blieb, daß Liszts mit Tschaikowskij  
befreundete Schülerin Sophie Menter es nicht wagte, dem  
großen Russen die Wahrheit zu sagen: daß nämlich das Kla-  
vierkonzert, das sie ihm zur Orchestration vorlegte, nicht  
von ihr, sondern in Wahrheit von Liszt stammte. Liszt  
schreibt 1877 drei weitere Stücke für sein drittes Jahr der  
"Années de Pèlèrinage": "Aux cyprès de la villa d'Este" I  
und II und "Les jeux d'eaux à la villa d'Este." Sie zeigen  
noch einmal, wie stark Liszt doch zu einer musikalischen



Doppelstilistik gelangt war, zu einem seltsamen Dualismus aus Sprödigkeit und schillernder Farblichkeit. Irrwitziges konnte hieraus entstehen - bis hin zu höchst moderner Athematik. Liszts Toccata aus dem Jahre 1879 ist das aphoristische Musterbeispiel hierfür. Das ist ein miniaturresker Blick tief ins 20. Jahrhundert hinein.

Regie: 20: Toccata

0'58"

Und trotz aller Abstraktion schenkt uns der Meister in just demselben Jahr, in dem die kühne Toccata entstanden, das Konzertarrangement von "Sarabande und Chaconne" aus Händels "Almira", eine der großartigsten Transformationen Händelschen Materials am Klavier, die fernst und erratisch. Hier sind die letzten vier Minuten aus diesem kaum aufgeführten Stück.

Regie: 21: Sarabande und Chaconne aus Händels "Almira" (Teil) 4'02"

Liszt reist viel zwischen Budapest, Weimar und Rom hin und her. Er beginnt, mehr für andere als für sich da zu sein. Seine Schüler in Weimar geben ihm tiefe Freude und Genugtuung, indem sie das beste seiner Anregungen in sich einbeziehen. Viele unterrichtet Liszt kostenlos. Liszt sieht eine stets wachsende Zahl von Aufführungen seiner Werke. 1881 entsteht mit dem Psalm 129 (De profundis) für Bariton und Klavier etwas ganz Außerordentliches. Wie ein Aufschrei klingt das Werk bis in unsere Zeit herüber.



Im Juli 1881 stürzt Liszt, nun fast ein Siebziger, die Treppen in Weimar hinunter und zieht sich bleibende Folgen zu. Sein Geburtstag am 22. Oktober wird in Rom gefeiert. In dem Festkonzert erklingen seine Werke. Nochmals trifft Liszt Tschaikowskij. In der Folgezeit werden die Werktitel pessimistischer: Csardas macabre, Trauergondel I, Trauergondel II; man hat diese Stücke erst von der Mitte unseres Jahrhunderts an überhaupt zur Kenntnis genommen, als die ersten Veröffentlichungen der Londoner Liszt-Society ins Blickfeld kamen. Ich entsinne mich noch genau, was es bedeutete, als erstmals im deutschen Rundfunk anfang der sechziger Jahre Ludwig Kusche den "Csardas obstiné" aufführte, "Schlaflos, Frage und Antwort". "Trauervorspiel und Marsch." Wir, die wir am equilibristischen Fingerwerk der Sonate, der Konzerte, der Legenden und der Années de Pèlèrinage I und II geschult und durch sie verzaubert worden waren, konnten diese finstere, einsame Klangwelt gar nicht fassen. Nie hat einer der Schüler des Meisters auch nur eines dieser Stücke der Schellackplatte anvertraut. Was werden sie wohl, rhapsodietrainiert, gedacht haben in Anbetracht dieser Mischung aus Stille, spröder Einsamkeit, aus Aufbegehren und Trostlosigkeit? Und doch ist es gerade diese späte Seite des alten Liszt, die eine Perspektive des Erschreckens aufzeichnet, wie sie auch in der Musik des 20. Jahrhunderts einen Platz haben sollte, ja, in der Folge großer Geschehnisse auch haben mußte. Als die Neudeutschen um Liszt, Wagner und Bülow,



Draeseke und Bronsart Mitte der sechziger Jahre von "Zukunftsmusik" sprachen und ihre aktuellen Produktionen meinten, konnten sie nicht ahnen, wie weit Liszt, der größte stilistische Verwandlungskünstler von allen, in seinen letzten Jahren allein noch gehen sollte. Am 13. Februar 1883 erreicht Liszt die Nachricht vom Tode Richard Wagners in Venedig. Trotz aller persönlichen Probleme, die der geniale, raffende Egoist immer und auch bei Liszt mit sich brachte, ist Liszt zutiefst getroffen. Am 22. Mai leitet er das Gedenkkonzert für ihn in Weimar und bleibt den Rest des Jahres dort. Als erste Reaktion auf Wagners Tod hatte Liszt jenes dumpfe Klavierwerk geschrieben: "R.W.-Venezia 1883". Das Werk ist unendlich eckig, erscheint unendlich unfertig. Doch es war alles, was Liszt in dem Moment noch sagen konnte.



ZENAKADÉMIA  
LISZT MÜZEUM

Regie: 23: R.W.-Venezia (Teil)

1'57"

Als sich Liszt dann später etwas gefaßt hatte, schreibt er "Am Grabe Richard Wagners" und setzt es, angereichert mit christlichen musikalischen Verzückungsmetaphern auch für Streichquartett und Harfe. Wenn einem Charakter die Hölle sicher war, dann Wagner. Aber Liszt siedelt den immer verletzenden Meister des "Ring" im Himmel musikalisch an - welch' eine verzeihliche Geste eines Mannes, der nicht zu den am geringsten Betroffenen gehörte!

Regie: 24: Am Grabe Richard Wagners f. Str. qu. +Harfe

3'17"



Dann folgen der dritte und vierte Mephistowalzer, die Mephistopolka; "Le Crucifix" entsteht 1884, dann der Orgel-Introitus, und als wichtiges Vorzeichen, "Und wir gedachten der Toten". Liszt schreibt den genialen Csardas obstiné. Es ist kaum zu glauben, welche Fatalität, besessene Fremdartigkeit hier auf uns einströmt. Die historischen ungarischen Bildnisse reihen sich an, in denen Liszt großen Ungarn ein klangliches Monument setzt; kühn ragen diese Portraits bis heute in eine Zwischenwelt aus musikalischer Zukunftigkeit und Todeserfahrung. Liszt reist noch viel, nimmt an vielem Teil: dem Allgemeinen Deutschen Musikverein, den Wagner-Aufführungen in Bayreuth. Doch irgend etwas muß der alte Herr gespürt haben, als er 1886 begann, Abschiedskonzerte zu geben.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MŰZEUM

Dann geht es über Antwerpen und Paris im Mai bis nach Weimar. In Paris erkältet sich Liszt, erkrankt und wird sichtlich schwächer. Im Juni sehen wir Liszt in Sondershausen, jenem Aufführungsort von Zukunftsmusik. Liszt kämpft gesundheitlich. In Halle sucht er einen Arzt auf, der Wassersucht diagnostiziert. Im Juli reist Liszt noch nach Bayreuth, um an der Hochzeit seiner Enkeltochter, Daniela von Bülow, teilzunehmen. Am 19. Juli 1886 spielt er letztmalig öffentlich im Rahmen eines Konzertes in Luxemburg. Am 21. Juli kommt Liszt in Bayreuth an und hört am 23. des Monats "Parsival" und am 25., erneut auf Cosimas rigoroses Drängen hin, den Tristan. Der schon schwerkranke Liszt entwickelt eine Lungenentzündung. Am 31. Juli ist er tot. In seinem Todesjahr hat Liszt kaum noch etwas komponiert; er



orchestrierte "Die Vätergruft" und gab die Ungarischen Rhapsodien 17 und 19 in die Hände des Verlegers - Werke, die nichts mehr mit jenen Quellen der alten, schönen Showstücke zu tun haben. Auch sie atmen den Geist der letzten Jahre, auch sie sind von den Pianisten nicht akzeptiert worden. Der Flitter war zum Ornament der Trostlosigkeit geworden. Hier ist die 17. Ungarische Rhapsodie.

Regie: 25: 17. Ungarische Rhapsodie

3'18"

Mit Liszt ging eine epochale Figur. Was er uns schenkte, ist bis heute nicht vollkommen bekannt und beileibe nicht immer geschätzt. Der stilistische Radius seines Gesamtwerkes ist größer als alles, was andere Meister des 19. Jahrhunderts hinterließen. Es scheint fast, als offeriere Liszt der Nachwelt zuviel, um sie glücklich zu halten; aber vielleicht ist es nur deren Beschränktheit, daß sie ein atonales Werk von Schönberg akzeptiert, aber keines von Liszt, weil es der Enkelschüler Beethovens dreißig Jahre zuvor komponiert hatte. Deutschlands Musikbetrieb steht hier besonders kümmerlich da. Das Land, dessen Sprache Liszt am besten sprach und dem er letztlich die Essenz seiner Schaffens- und Lehrkraft widmete, versagt als einziger großer europäischer Staat dem Meister eine eigene, aktive Liszt-Gesellschaft. Als Deutschland, beileibe nicht unverschuldet, aufhörte, der Brunnen der großen Pianistik zu sein, blieb man mit der erbärmlichen Erkenntnis zurück, daß Lisztsche Musik "laut und schnell" sei.



Daß dem beileibe nicht nur so ist, mag vielleicht auch ein Ergebnis unserer drei Sendungen für Sie, verehrte Hörer, sein. Als Liszt ein Jahr vor seinem Tode 1885 seine "Bagatelle ohne Tonart" komponierte - ursprünglich wollte der Meister sie als 4. Mephistowalzer bezeichnen, gab dann aber einem anderen Werk diesen Titel -, da konnte er nicht ahnen, daß diese seine tonartlose Bagatelle - im historischen Rückblick keine Bagatelle von zweieinhalb Minuten, sondern eines der kühnsten und damit größten Werke ist, das je im 19. Jahrhundert entstand, eine Brücke zur Zukunft, ein Aufruf des alten Abbé, dessen Lippen, um Daniel Spitzer zu zitieren, vielleicht "kußmüde" geworden waren, dessen visionär arbeitendes Hirn jedoch bis zur letzten Stunde verbunden blieb mit dem Prinzip des singulären Einfalls, bis über die eigene Zeit hinaus.

Regie: 26: Bagatelle ohne Tonart

2'23"