

REIHE SÜDOST

Magda von Hattingberg

Franz Liszt's  
Deutsche  
Sendung

ZENEAKADÉMIA

LISZTI MUSEUM

ADOLF LUSER VERLAG / WIEN - LEIPZIG



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

# Reihe Süd-Ost

Herausgegeben von Walter Pollak

1. Folge: Verdendes Volk

Nr. 10



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA

LISZT MÜZEUM

2000. 08. 20.

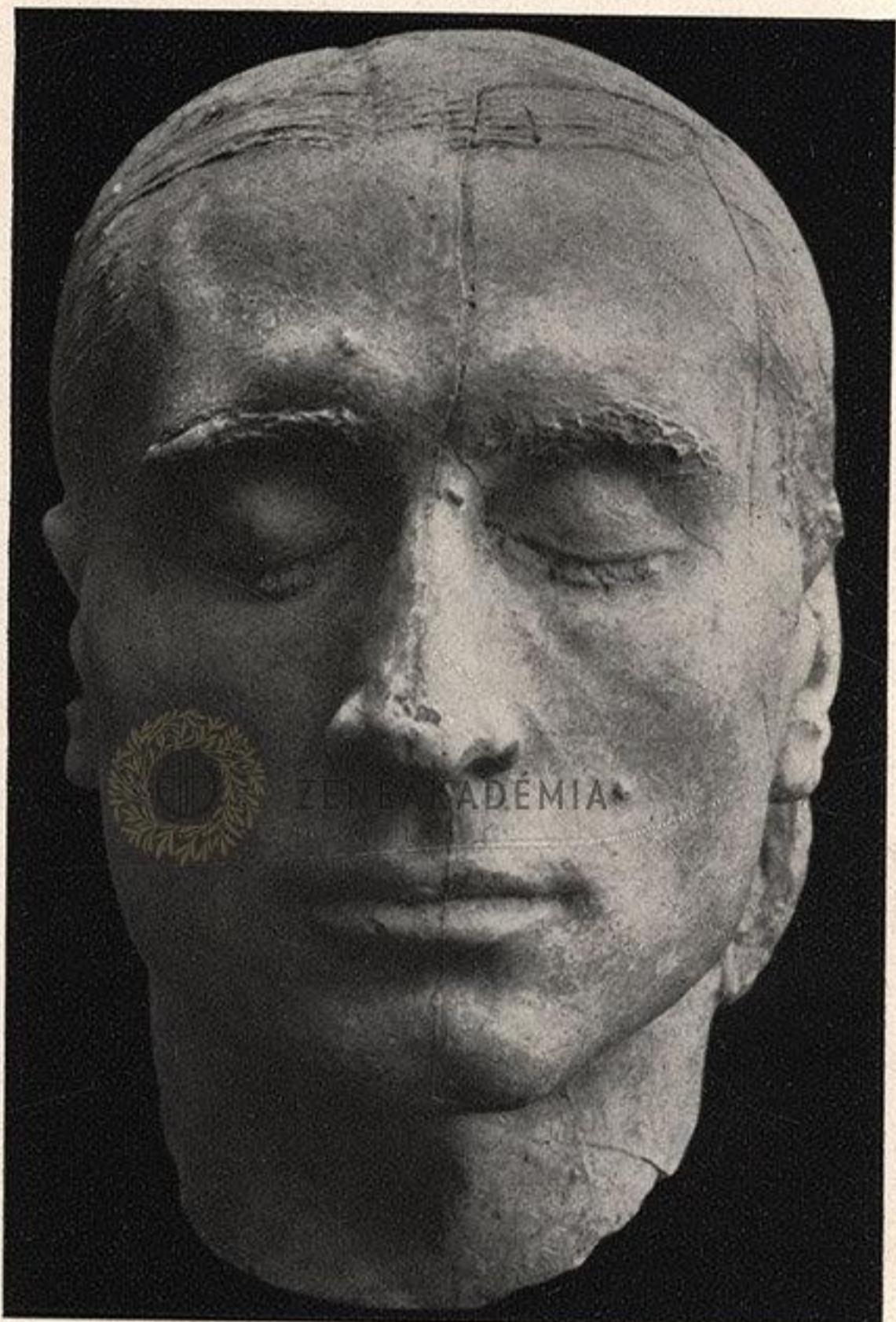
2000. 08. 20. 2000. 08. 20.

2000. 08. 20. 2000. 08. 20.

2000. 08. 20.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



Franz von Liszt

1811—1886

Magda v. Hattingberg

Franz Liszt's  
deutsche  
Sendung



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

1938

---

Adolf Lüser Verlag, Wien / Leipzig



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

1. bis 5. Tausend

Alle Rechte vorbehalten — Copyright 1938 by Adolf Luser Verlag,  
Wien-Leipzig — Druck: Werthner, Schuster & Co., A.-G., Wien V

Dem Andenken  
meines großen Meisters  
Ferruccio Busoni  
dem echten Nachfolger

Frantz Liszt MÉNEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Adomm Liszt 16.12.1776

Anna Lager 9.5.1788  
Károly

Franz Liszt 22. Okt. 1811

+ 1886



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

In Krems an der Donau steht auf einem jener schönen alten Plätze, die einer Stadt behagliches und fröhliches Gepräge geben, ein schlichtes Haus, mit einer altertümlichen Fassade. Über dem Tor hat man eine Tafel angebracht, auf der geschrieben steht, daß hier im Jahre 1788 Anna Lager geboren ist.

Im Südosten, an der Grenze des alten Österreich und Ungarn, in einem kleinen Dorf, steht zwischen Gänseweiden, Tümpeln und Wiesen, zwischen kleinen Bächen und Weiden ein anderes Haus, ein kleines, bescheidenes Bauernhaus. Der fürstlich Eszterházy'sche Rechnungsbeamte Adam List führte Anna Lager aus Krems als seine Frau in dieses Haus. Musik lebte in den einfachen Räumen. Adam List — er schrieb sich damals nur mit „s“ und nahm das „z“ (Liszt) erst später in seinen Namen auf — der fast alle Streichinstrumente, Klavier und Flöte zu spielen verstand, pflegte mit Liebe seine Hausmusik und wurde gelegentlich als „Ausihilfe“ sogar in die Kapelle des Fürsten Eszterházy nach Eisenstadt berufen; er lernte Haydn kennen, mit dem ihn eine herzliche Freundschaft verband, sah Cherubini und lernte, wie die Berichte der damaligen Zeitgenossen erzählen, auch „viele andere berühmte Meister“ kennen. Ein Mädchen aus der heiteren Landschaft Österreichs am Strom, ein Mann aus dem Grenzgebiet der ungarischen Ebene hatten sich gefunden, ihr einziger Sohn Franz wurde in dem kleinen Bauernhaus zu Raiding

am 22. Oktober 1811 geboren. Im Kometenjahr 1811 kam dieses Kind zur Welt, das ein Großer werden sollte und eine große Sendung an der deutschen Musik zu erfüllen hatte. Zwei Länder waren bei ihm Vate gestanden: Die bergige, fast südlich anmutende Wein- und Obstlandschaft an der Donau — und das östliche Grenzland der ungarischen Ebene.

Handns und Beethovens deutsche Musik, die im Vaterhaus gespielt wurde — und die schwermüfigen, phantastischen Weisen der Zigeuner, die hie und da durchs Dorf zogen, waren die ersten musikalischen Eindrücke des Kindes. Seine allem Schönen offene Seele offenbarte sich schon damals in herrlicher Weise. Es wird erzählt, daß der kleine Franz, als er noch nicht sechs Jahre alt war, einmal auf das Bild Beethovens zeigte, das im Wohnzimmer seiner Eltern hing — und ausrief: „So einer will ich werden“. So stark lebte Musik in ihm, daß er schon Noten schrieb, ehe er noch die Buchstaben des Alphabets genau kannte, und fast schien es, als sollte dieses überempfindliche, erregte kleine Leben einen frühen Tod finden. Auf die flehentlichen Bitten des Knaben hatte der Vater begonnen, ihn im Klavierspiel zu unterrichten, und der fieberhafte Eifer, mit dem das Kind lernte und schon eigene seltsame Harmonien und Klänge erfand, die er aufzuschreiben sich bemühte, erschütterten seine Gesundheit so, daß er monatelang schwer krank lag. In der Umgebung erzählte man sich bereits, er sei gestorben und der Dorfischler mache schon den Sarg für den kleinen Franz. Ebenso plötzlich als er erkrankt war, wurde er gesund;

damit begann sein eigenliches Leben. Seltsam ist's, daß keine deutschen Lehrer, sondern der Slawe Czerny, der bravste aller Musikhandwerker, und Galieri, ein italienischer Theoretiker, die Ausbildung des jungen Liszt leiteten, und daß Adam Liszt seinen Sohn später dem berühmtesten Institut Europas, dem Pariser Conservatoire, zur Ausbildung anvertrauen wollte. Die Aufnahme in das Konservatorium mußte zwar unverbleiben, weil ein strenges Gesetz jeden Ausländer vom Unterricht ausschloß — aber Paris wurde dennoch Liszts zweite Heimat, die Stadt, in der er seine Studien vollendete, die seinen Ruhm begründete. Eindrücke der damaligen großen Welt, die ihm in seiner frühesten Jugend huldigte wie keinem anderen Pianisten vor ihm, und die Erbkräfte seiner Vorfahren mögen ihn — äußerlich — zu dem gemacht haben, was man einen „Cosmopoliten“ nennt, auch sein späteres Leben führte ihn immer wieder nach Frankreich und nach allen anderen Ländern Europas; seine Briefe und Schriften sind in französischer Sprache geschrieben, aber wie sehr seine Seele im Innersten deutsch war, offenbart sich in der Kunst, im geistigen Leben und im Schaffen Liszts, in seiner edlen Menschlichkeit, in der Vornehmheit seiner Gesinnung, in der Hoheit seines Herzens. Es schien, als hätte den Zwölfjährigen das erste große Ereignis seines Lebens, sein Wiener Konzert vom 13. April 1823, für das ganze fernere Leben gesegnet: Beethoven war unter den Zuhörern gewesen, Beethoven hatte den Knaben geküßt und ihm so die höchste künstlerische Weihe für alle Zukunft gegeben. Zu

Beethoven blickte Liszt zeitlebens auf, als zu seinem größten Ideal, das er glühend verehrte. Er war einer der ersten, die später für die Errichtung eines Beethoven-Denkmales eintraten, und ihm verdankte man zum großen Teil die Verwirklichung solchen Planes. Beethovens Strenge gegen sich selbst, bei allem wahren Selbstbewußtsein und aller Überzeugtheit von der eigenen Sendung, hat Liszt gleichsam als Erbe angefretten. Es ist doch kaum begreiflich, daß er, so lange er lebte, nie von äußerem Glanz, von rauschendsten Erfolgen geblendet wurde, sich nie auch nur von den geringsten Eitelkeiten verführen ließ, sein Wesen zu verleugnen, seinen schweren Weg, ein Bahnbrecher und Selbstschöpfer der neuen deutschen Musik zu werden, aufzugeben oder zu erleichtern. Die Welt wollte in ihm den umjubelten, vergößerten Virtuosen anbeten, sein Streben ging weit darüber hinaus, und wie wenig leicht es ihm darin die ihn „vergößernde“ Welt gemacht hat, zeigt sich in seinem späteren Leben. Aber auch schon als Kind ließ er sich nicht durch Ruhm und Ehren, mit denen ihn Hof und Adel, ja ganz Paris überschüttete, von seinem Weg abbringen; er war der Liebling der Aristokratie, man nannte ihn schon als er zwölf Jahre alt war, den ersten Klavierspieler Europas, der keinen Nebenbuhler habe, nannte ihn das unvergleichliche Kind und rühmte schon damals seine liebenswürdige Herzensgüte, die alle Menschen gefangen nahm. In der Zeit dieser Triumphen und einzigartigen Erfolge aber begann der noch nicht Dreizehnjährige, eine Oper zu schreiben. Der berühmte Tondichter Paér, sein Kompo-

sitionslehrer, fand die schöpferischen Versuche des Knaben so außergewöhnlich, daß er selbst ihn zu dieser Arbeit anregte. Das einaktige Werk „Don Sancho ou le chateau de l'amour“ (Das Liebes-schloß) nach einem Text von Theaulon wurde am 17. Oktober 1825, fünf Tage vor Liszts 14. Geburtstag, in der Academie Royale aufgeführt. Der berühmte Rudolf Kreuzer (Beethoven widmete ihm jene Violinsonate, die als „Kreuzersonate“ weltberühmt wurde) leitete selbst das Orchester. Aber so sehr man den Pianisten Liszt bewunderte, so mißtrauisch zeigte sich das Publikum gegenüber dem ersten dramatischen Versuch Liszts. Einige seiner Biographen haben später versucht, die Legende einer glänzenden Aufnahme zu verbreiten. Dem steht die Kritik des „Moniteur universelle“ entgegen. Es heißt dort sehr kühl über die Aufführung des „Don Sancho“: „Nach dem Lisztschen Debüt muß der Schluß gezogen werden, daß die verstandesmäßige Überlegung und das Streben nach Wahrheit im Ausdruck die Grundelemente der dramatischen Kompositionen sein werden, die wir von ihm zu erwarten haben.“ Außerdem berichteten Zeitgenossen, daß die Oper „halb kalt, halb beifällig“ aufgenommen worden war.

Ob sich der kleine Liszt über die mißgünstige Kritik gekränkt hat oder nicht, darüber wurde nichts berichtet, jedenfalls versuchte er in einem seiner nächsten Konzerte ein tolles Wagnis, das vollkommen glückte: Er gab eine — damals noch unbekannte — Sonate Beethovens für seine eigene aus, und spielte sie, „ohne daß die Zuhörer die Täuschung merkten“.

Beethoven selbst kannte man in Paris damals freilich kaum dem Namen nach und es ist eine unleugbare Tatsache, daß Liszt, der sein Leben lang andere Künstler und Komponisten in selbstlosester Weise förderete, in Frankreich einer der ersten und tatkräftigsten Vorkämpfer eines so deutschen Meisters wie Beethoven war. Halb noch ein Knabe, spielte er in Paris Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert, zu jener Zeit ein unerhörtes Wagnis in Frankreich; das Programm wurde dann auch als „schlecht gewählt“ gefadelt, weil — Beethoven und Weber darin aufgenommen waren! Liszt selbst ging, von allen äußeren Eindrücken unbeirrt, seinen Weg weiter, er besuchte in Begleitung des berühmten Klavierfabrikanten Grard in den Jahren 1824 bis 1825 die französischen Provinzen und reiste nach England, überall bejubelt und gefeiert, und von König Georg IV. von England ausgezeichnet. Aber wieder einmal versagte seine nicht allzu starke Gesundheit, die vielen Reisen erschöpften ihn so sehr, daß er im Sommer 1827 nach Boulogne sur mer fahren mußte, um die Seebäder zu brauchen. In Boulogne starb sein Vater — und der Sechzehnjährige hatte plötzlich nicht nur den sorgsamen und liebevollen Berater verloren, sondern er war nun im Leben wie in der Kunst mit einemmal ganz auf sich selbst gestellt. Sein deutsches Verantwortungsgefühl hat sich nie schöner erwiesen als in dieser Zeit: Sofort ließ er seine Mutter, die bisher in Österreich gelebt hatte, nach Paris kommen und beschloß, für sie und sich eine feste Existenz zu gründen.

Zunächst aber trat Liszt entschlossen den äußeren Lebensnöten entgegen. Der junge Liszt, das vergöttlichte Kind, der umjubelte Liebling Frankreichs wurde ein „Klavierlehrer“. In angespanntester Arbeit und im Lehrberuf lebte er die nächsten Jahre völlig zurückgezogen. Eine unglückliche Jugendliebe zur Comtesse de Saint Cricq ließ in ihm den Wunsch entstehen, in ein Kloster einzutreten. Er wollte in Augenblicken der Verzweiflung seine Kunst aufgeben, um allein der Religion und der Kirche zu leben. Liszts deutsche Mutter hat ihn vor diesem Schritt bewahrt, hat ihn seiner wahren Bestimmung erhalten und der Welt gleichsam noch einmal geschenkt. Durch ihren liebevollen Zuspruch ließ er sich endlich bewegen, nicht in das Pariser Seminar einzutreten. Liszt bekannte später selbst: „Die Liebe zu meiner Mutter war es, die mich davor bewahrte, deren naive Frömmigkeit die Notwendigkeit meines Priesterberufes nicht anerkannte“. Liszt gehorchte den Bitten seiner Mutter, aber er verbarg sich, an Körper und Gemüt frank, nun ganz vor der Welt, die ihn — zum zweitenmal — schon gestorben glaubte. Diesmal zimmerte kein Tischler an seinem Sarg — aber ein altes Zeitalter wurde mit der französischen Juli-Revolution zu Grabe gefragt und die neuen Pläne und Bestrebungen des Jahres 1830 ließen Liszt aus seiner lethargie erwachen und am Leben der neuen Bewegung freudig teilnehmen. Hector Berlioz, Chopin, Victor Hugo, Alfred de Musset, George Sand, Delacroix nahmen ihn in ihren Kreis auf. Mit Chopin, den als Klavierspieler hochgefeierten, verband ihn bald herz-

liche Freundschaft. Manche Gegensätze in der Kunst, im Charakter beider, ergänzten sich bei gegenseitiger Hochschätzung, obwohl Liszt in dieser, wie in so vielen anderen Beziehungen seines Lebens, stets der Größere und Freiere blieb. Es ist ja eine typische Eigenschaft der Deutschen, Fremdes anzuerkennen und zu loben; der slawische Chopin, später der romanische Paganini, haben unverkennbaren Einfluß auf das deutsche Genie gehabt. Liszt bewunderte das Spiel Chopins und wollte ihn in selbstlosester Weise im Konzertsaal heimischer machen. Aber Chopins Domäne war der Salon, ein Kreis von Dichtern, Künstlern und Musikkennern seine ihm liebste Zuhörerschaft. Liszt, vom Zauber Chopinschen Spieles tief ergriffen, suchte ihn zu überreden, daß er häufiger in der Öffentlichkeit spielen solle. Chopin äußerte daraufhin zu Liszt, „Ich eigne mich nicht dazu, Konzerte zu geben, das Publikum schüchtern mich ein, ich verstumme vor fremden Gesichtern. Sie aber sind dazu berufen, denn wo Sie sich das Publikum nicht gewinnen, haben Sie die Kraft, es sich zu unterwerfen“. Trotzdem versuchte Liszt immer wieder, den Freund zum öffentlichen Aufstreten zu bewegen, er spielte selbst wiederholt mit ihm in Konzerten und sagte ihm, daß er die Absicht habe, über ein Chopinsches Konzert in der „Gazette musicale“ zu berichten. Chopin äußerte darüber zu anderen „Il me donnera un petit royaume dans son Empire“ („Er wird mir ein kleines Königreich in seinem Kaiserreiche geben“). Liszt, der von diesem Verdacht keine Ahnung hatte, widerlegte ihn unbewußt durch die glänzendste Besprechung. Eine

oft gerügte Schwäche der Deutschen ist es, sich fremden Einflüssen jeder Art gern hinzugeben, Artfremdes zu bewundern, ja das Eigene darüber, wenn auch nicht zu vergessen, so doch zeitweilig zu vernachlässigen. Liszt war dieser Schwäche, die ihm meist nicht gelohnt wurde, besonders in seiner Jugend verfallen, und das ist verständlich. Mit neun Jahren kam er nach Paris und blieb dort bis in seine Man-nesjahre. Französischer Einfluß hatte ihn erziehen geholfen, Franzosen waren seine Lehrer, der fran- zösische Adel sein Förderer. Dazu kam nun auch der Kreis junger, kunstbegeisterter Menschen, von ihnen nahm er die neuen Ideen des Fortschrittes der Kunst auf, in der begeistersten Überzeugung, daß die neuen Gedanken der Zeit und der Nationen, die allgemeine große Verjüngung bringen müßten. Die Pariser Juli-Revolution des Jahres 1830 hatte Liszt aufgerüttelt. Seinen früher so inniggläubigen religiösen Empfindungen mag er damals ferner gestanden sein als jemals nachher, denn diese Revolution wendete sich gegen die Herrschaft der Geistlichkeit und stürzte Karl X., unter dem der Klerus übermäßig geworden war. Aus dem Brausen dieser Bewegung entstand der Entwurf zu einer „Revolutionssymphonie“, der einzigen Lisztschen Komposition aus jener Zeit; sie ist über die ersten Entwürfe nicht hinausgekommen. Nach Liszts eigenen Angaben hatte ihm Beethovens „Schlacht bei Vittoria“ zum Vorbild gedient. Und so wie Beethoven bekannte Volksgesänge für sein Werk benutzte, so wollte auch der junge Liszt die „Revolutionssymphonie“ auf Volksweisen aufbauen.

Geltsam und doch auch wieder bezeichnend für den „deutschen Kosmopoliten“ Liszt ist es, daß die von ihm gewählten Melodien von drei Nationen stammten: ein slawisches Hussitenlied, mit dem der Nationalheld Biská die Böhmen gegen die Kaiserlichen führte, der Lütherchoral „Ein' feste Burg“, und — die Marseillaise! Der Traum einer allgemeinen Volksverbrüderung mag den jungen Liszt mit einer, wenn auch unklaren Schwärmerei erfüllt haben. Aber diese Komposition kam nie zur Vollendung, es blieb bei skizzenhaften Aufzeichnungen. Die Grundidee dieses Stücks: Angriff, Schlacht, Marsch der königlichen und nationalen Garde, wurde nie ausgeführt, trotzdem Liszt viel später — in einem anderen Revolutionsjahr, 1848 — noch einmal diesen Jugendplan aufgriff. Im Jahre 1830 aber mögen Liszt dann zwei wichtige innere Gründe dennoch bestimmt haben, die Symphonie nicht auszuführen; erstens war seine begeisterste Stimmung für die Revolution bald verflogen und zweitens besaß er noch keineswegs die genügenden technischen und musikhandswerklichen Kenntnisse zur Ausführung eines so großen Instrumentalwerkes. Dass er trotzdem zuerst ernstlich daran gedacht hatte, diese Komposition auszuführen, ist nur zu verständlich. Liszt wollte nicht reproduzieren, sondern selbst schöpferisch tätig sein; er war schon als Knabe der Art des damaligen Konzert- und Virtuosenlebens fremd, und wenn man bedenkt, daß alle Künstler durchaus auf die Aristokratie und ihre Gunst angewiesen waren, wird man verstehen, wie sehr der junge Liszt unter den unwürdig-

gen Zuständen der Zeit litt. Die Gräfin D' Agoult, seine spätere Lebensgefährtin, gibt in ihren „Souveniers“ ein charakteristisches Bild vom Pariser Musikleben der damaligen Zeit. Sie erzählt: „Wollte man ein Konzert geben, so wandte man sich an Rossini, der für eine vereinbarte Summe (ich glaube 1500 Frs.) das Aufstellen des Programmes unternahm und seine Ausführung überwachte. Der große Meister saß den ganzen Abend am Klavier. Er begleitete die Sänger. Gewöhnlich gab er ihnen noch einen Instrumentalvirtuosen bei, Herz oder Moscheles, Lafont oder Beriot, Nadermann, den ersten Harfenisten, Tulou, den ersten Flötisten des Königs, oder das musikalische Weltwunder, den kleinen Liszt. Diese kamen alle zusammen zur bestimmten Stunde durch eine Seite für herein, setzten sich alle zusammen in die Nähe des Klavieres und verschwanden wieder alle zusammen, nachdem sie die Komplimente des Hausherrn und einiger Kunstreunde entgegengenommen hatten.“ Es ist ein großes Verdienst Liszts, daß er immer wieder versucht hat, diese unwürdigen Zustände zu verbessern, und daß es ihm im Zuge dieser Zeitwende immerhin glückte, mit den veralteten Begriffen vom „Bedienkenstande des Künstlers“ wenigstens teilweise aufzuräumen.

Mozart, den man das Weltwunder nannte, den die Kaiserin Maria Theresia als sechsjährigen Knaben auf ihre Knie hob und abküßte, mußte später, wenn er für den Erzbischof von Salzburg und dessen Gäste gespielt hatte, im Nebenzimmer mit den Bedienken zu Abend essen; außer-

dem war zwischen den Türen eine Schnur gespannt, um den Abstand zwischen „Herren und Dienern“ noch ganz genau hervorzuheben; Hand, den man in England als den größten Komponisten seiner Zeit feierte, mußte es sich bei seiner Rückkehr nach Wien erst ausdrücklich verbitten, weiterhin mit „Er“ angeredet zu werden und forderte das „Sie“ als Ansprache für sich, wie es einem Künstler von Rang gebühre; und Beethoven äußerte zu Goethe: „Hofräte können sie machen, aber solche Kerle wie Goethe und Beethoven können sie nicht machen.“ Trotzdem blieben die Begriffe von dem Musikus, der eigentlich ein Diener des Adels sei, noch bis in die Zeit Liszts bestehen — und es ist wie gesagt auch sein Verdienst, daß auch solche unwürdige und veraltete Begriffe allmählich verschwanden. Der Anlaß, warum die „Salons“, als sie später ihre Türen wieder öffneten, mit den Künstlern „fast“ wie mit Gleichgestellten verkehrten, hatte freilich auch einen etwas komischen Hintergrund. Der neue Bürgerkönig Louis Philippe von Orleans wurde vom Adel nicht für voll genommen, weil er, statt in sechsspänniger Karosse zu fahren, mit dem Regenschirm in der Hand und mit seiner Frau am Arm durch die Straßen spazierte und sich „in unwürdiger Form“ mit aller Welt anbiederte! Da er zudem auch noch sehr geizig war und von Kunst nichts verstand, wollte man deutlich zeigen, für wessen Geistes Kind man ihn hielt, und so wurden die von ihm vernachlässigten Künstler in auffallender Weise bevorzugt. Freilich geschah dies fast nur von den Damen der Gesell-

schafft. Denn daß die adeligen Herren sich für Kunst interessieren sollten, wäre der Pariser Gesellschaft von damals höchst seltsam erschienen! Ein wirklicher „Cavalier“ beschäftigte sich mit Jagd, Fischfang und Kartenspiel! Niemand hätte daran gedacht, daß Herren sich mit Gelehrten und Künstlern über Kunst oder Wissenschaft unterhalten könnten! Liszt empfand dies schmerzlich, er zog sich mehr und mehr von der „Gesellschaft“ zurück, unbeschiedigt, aber vor allem auch unbeschiedigt in sich selbst. Er sah, daß sein Streben, seine Künstlerschaft auf einem toten Punkt angekommen war. Er galt in technischer Hinsicht als der größte lebende Virtuose, aber er fühlte, daß ihm noch manches, noch vieles fehlte, um schon jetzt der wirkliche Bahnbrecher für die wahrhaft großen Werke deutscher Klavierliteratur zu werden, der Künster Beethovens und Schuberts. So glühend er beide verehrte, so sehr er Weber liebte, so genau fühlte er, daß er bei aller technischen Reife den Stil dieser Großen noch nicht beherrschte, er war der Virtuose, der durch blendende Technik verblüffte, — wo blieb das Persönliche, das Eigene, das Innerliche, das — Neue? Die Skizzen zur Revolutions-symphonie waren wohl der erste fastende Versuch einer „Programm-Musik“, jener Kunstgattung, in der er später ein wahrer Bahnbrecher werden sollte, und dieser Jugendversuch ist als selbständige Idee um so höher zu werken, als Liszt damals etwa die „Fantastische Symphonie“ von Hector Berlioz, das erste eigentliche Werk der Programm-Musik, noch gar nicht kannte. Später sollte Berlioz in hohem

Maße fördernd auf Liszt einwirken. Aber damals, noch vor seiner Freundschaft mit Berlioz, in den Jahren der bittersten Enttäuschungen und Wirrnisse seiner künstlerischen Entwicklung, war es vor allem eine heiß umstrittene, dämonische, außergewöhnliche Persönlichkeit, die einen entscheidenden Einfluss auf Liszts ganze spätere Laufbahn ausüben sollte: der weltberühmte Geiger Nicolo Paganini. Die völlig neue Art von Paganinis Technik, die Liszt fürs erste wahrhaft berauschte, kann aber nicht der alleinige Grund gewesen sein, eine so umstürzende Wandlung zu bewirken. Liszt fühlte wohl, daß Paganini als Mensch immer der eifre, ungebildete Virtuose blieb; aber wenn Paganini auf dem Podium stand, konnte sich niemand seinem magischen Einfluß entziehen. Er kam im Jahre 1831 das erste Mal nach Paris, zu einer Zeit, als man „Bachs und Mozarts Konzerte nicht mehr, Beethovens Konzerte noch nicht spielte“ (Peter Raabe). Wenn man bedenkt, daß die Konzert-Programme auf einem künstlerischen Tiefstand angelangt waren, wenn man bedenkt, daß Technik mehr oder minder Selbstzweck war, so wird man begreifen, daß Paganini, der sein überragendes Können nicht als Zweck an sich gebrauchte, der durch eben dieses Können seine Hörer in eine Art von Entrücktsein versetzen konnte, daß dieser Künstler wie ein Dämon, wie ein Zauberer wirken mußte. —

Liszt schrieb nach Paganinis erstem Konzert an einen Freund: „Seit vierzehn Tagen arbeiten mein Geist und meine Finger wie zwei Verdammte. Homer, die Bibel, Plato, Locke, Byron, Hugo, La-

martine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sind alle um mich herum. Ich studiere sie, ich denke über sie nach, ich verschlinge sie mit Feuereifer. Im übrigen übe ich vier, fünf Stunden. Ach! Wenn ich nicht verrückt werde, so wirst Du einen Künstler in mir wiederfinden! Einen Künstler, wie er heute sein muß.“ Dieser letzte Satz allein zeigt wohl am besten, was Liszt durch Paganini klar geworden ist. Liszt wußte damals noch, der Virtuose wäre nicht imstande, durch seine Kunst etwas Eigenes, Neues, einen Zukunftsgedanken auszudrücken. Da kam Paganini, und alles was er spielte, war neu, eigen, ursprünglich. Wir können uns heute nicht mehr denken, daß es dies, was wir im heutigen Sinn „Auffassung“ nennen, damals nicht gab; die Sänger, die Virtuosen machten Kunstfertigkeit, die Seele des wahrhaftigen Musizierens schien verloren gegangen zu sein. Paganini aber bewies, daß es eine Auffassung eines Kunstwerkes geben könne, geben müsse, wenn das Kunstwerk auf die Hörer tiefste Wirkung tun sollte. Und Liszt mag in einer aufflammenden, begeistersten Erkenntnis begriffen haben, daß edles Wesen und wahre Menschlichkeit bessere Grundlagen des Nachschaffens seien, als Paganinis halb dämonische, abstoßende und zugleich bezwingende Natur. Liszt sah seinen neuen Weg mit einem Mal klar vor sich: Er wollte der Künstler und Vermittler großer deutscher Komponisten werden, ein ganz anderer, weit höherer Künstler als der Herzenmeister Paganini. Denn was jener mit seinen eigenen Kompositionen und mit den Werken von Tartini,

Biotti und anderen fremden Meistern leidenschaftlich und zügellos vermittelte, stand im größten Gegensatz zu der Wirkung, die Liszt erstrebte: Musik als lauteste Kunst, als Offenbarung höherer Welten den Menschen zu schenken. Vielleicht hat er das Wort seines großen Vorbildes Beethoven im Herzen gefragt: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.“ Diese Wahrheit leuchtete über Liszts neuem Weg, ihr ergab er sich mit all dem rastlosen Streben seines glühenden Herzens.

Wir finden Liszt nun im Freundeskreis bedeutsamer anerkannter und aufstrebender Menschen. Außer Chopin war es vor allem Hector Berlioz, mit dem ihn eine wahre Freundschaft verband. So verschiedenen Liszt und Berlioz auch gewesen sein mögen, ein grundlegender Gedanke verband sie: Beide ließen sich nie von der öffentlichen Meinung in Kunstdingen beherrschen, beide sind darin wahre Vorfürher Richard Wagners gewesen. Einer der obersten Grundsätze im Leben beider Freunde war, sich nicht durch die Meinungen und Kritiken der Menge jemals irre machen zu lassen, sondern die einmal selbst als wahr erkannten Ziele stetig zu verfolgen. Aus Berliozs Lebensbeschreibung wissen wir, wie sehr er als Komponist um die Anerkennung der Welt ringen mußte, wir wissen, daß seine durchaus neue kühne phantastische Musik das Mißfallen des Publikums erregte, und wissen auch aus den Berichten seiner Zeitgenossen, wie fast jedes seiner Konzerte mit Pfeifen, Zischen und anderen Äußerungen unverständigster Ablehnung endeten.

Aber Berlioz verzogte nicht und versuchte durch wiederholte Aufführungen ein und desselben Werkes die Hörer immer wieder aufs Neue zu überzeugen. Liszt übertrug die „Symphonie fantastique“ von Berlioz auf das Klavier, ließ die Übertragung auf eigene Kosten drucken, obwohl er damals wenig Geld besaß, und spielte sie wiederholt in seinen Konzerten. In einem offenen Brief schrieb Liszt an Berlioz: „Willst Du dem deutschen Lande nicht Deine Symphonien vorführen, das sie verstehen und lieb gewinnen wird? Deutschland ist ihre wahre Heimat. Es sind ja kraftvolle, nordische Gewächse, die starken Boden verlangen. Deutschland ist das Land der Symphoniker; es ist das Deine!“ Hier erwies sich der damals erst Zweifundzwanzigjährige wieder einmal als ein treuer Kämpfer für seine Zeitgenossen, sowie er als Siebzehnjähriger für Beethoven, später für Chopin eingetreten war. Liszts wahrhaft deutsche Treue zu allem, was er als groß erkannt hatte, offenbarte sich immer wieder, so übel ihm auch oft diese Treue zur Kunst, zu Menschen gelohnt wurde. Insbesondere hat sich Clara Schumann, über deren künstlerische Leistungen sich Liszt immer bewundernd ausgesprochen hat, in gehässigster Weise gegen ihn vergangen. Dieses vielleicht von Vielen als ungerecht und hart empfundene Wort soll hier einmal in aller Freimüdigkeit ausgesprochen werden. Das Verhalten Clara Schumanns zu Liszt, ihre Äußerungen über ihn in Briefen an Brahms, geben ein so beredtes Zeugnis ihrer unedlen, neidvollen Denkungsart, daß dies von keinem wahren Verehrer Lisztscher Größe

übersehen werden dürfte. Auch auf Robert Schumanns Verhalten zu Liszt hat Claras Übneigung unheilvoll eingewirkt und die Hochschätzung beider Männer zueinander wurde durch sie — gewollt oder ungewollt — auf jede Weise zu stören versucht. So viel Clara für Robert Schumann gewesen sein mag, ihre Einstellung zu Liszt bleibt ein häßlicher Schatten im Leben dieser an sich gewiß bedeutenden Frau, die offenbar doch nicht groß genug war, um den Genius Liszts erfassen zu können oder zu — — wollen. Vielleicht ahnte sie, daß die Epoche der „Romantiker“ zu Ende war; eine neue Zeit brach an: Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner waren die aufsteigenden Träger der neuen, der neudeutschen Musik, alles andere mußte vor ihrem Glanze verbllassen. Nur in diesem Sinne mag man eine Erklärung, wenn auch keine <sup>Z</sup>Entschuldigung, für Clara Schumanns Verhalten erblicken. Eine der letzten Schülerrinnen Liszts, Fanny Eslinger, erzählte der Verfasserin, daß sie dem „despotischen Unterricht“ Clara Schumanns alsbald entfloß und im Kreise der Lisztschen Jünger „die edelste Freiheit künstlerischer Unregung fand“. Immer wieder sehen wir in allen mündlichen Überlieferungen und schriftlichen Dokumenten über Liszt, die Grundeigenschaft seines Wesens: Deutschen Gemütsadel. Und es ist für ihn bezeichnend, daß er zu seinem Wahlspruch das Wort „Genie oblige“ wählte. Durch persönliche intrigierende Gegnerschaft ließ er sich sein Urteil über ein Kunstwerk nie trüben. Er führte später viele Schumannsche Werke auf: die Oper „Genoveva“, das

Oraforium „Paradies und die Peri“; er setzte sich als Kritiker in bedeutenden Aufsätzen aufs wärmste für Clara und Robert Schumann ein, alle Orchester- und Kammermusikwerke des damals noch sehr unbekannten Schumann hatten in ihm den liebenvollsten Förderer gefunden, und seine eigene h-moll-Klaviersonate widmete er Schumann. Claras „Dank“ bestand in folgender Tagebuchaufzeichnung: „Heute hat uns Liszt seine h-moll-Sonate vorgespielt. Ich schließ dabei fast ein; als er fort war, ging ich zum Klavier, um doch wieder einmal einen richtigen Ton zu hören!“ — Und in einem ihrer Briefe an Johannes Brahms heißt es: „Du bist im Irrtum, wenn Du meinst, Liszt geniere mich am meisten. Dieser hat mir persönlich nie etwas gefan...“ Wir wissen aus dem obigen, was er zwar nicht gegen die beiden, aber für die beiden gefan hat!

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÜZEUM

Liszt hat troß aller Fülle von Bewunderung, die ihn umgab, inmitten von Begeisterung, Feindseligkeit, Liebe, Hass, Unbetung, Unverständ und Jüngerschaft, die ihn sein ganzes Leben begleiteten, ein Wort ausgesprochen, das für sein innerstes Leben bezeichnender ist, als jede Deutung von außen. Es ist das erschütternde Wort: „Der Künstler steht allein.“ Peter Raabe sagt in seiner, von tiefster Liebe, von wahrstem Verständnis erfüllten großen Liszt-Biographie: „Er zürnte niemandem — aber er grämte sich — und er, der der Welt alles gegeben hatte, er wußte in dieser ganzen Welt keinen Menschen, zu dem er mit seinem Leid hätte kommen können, in der Hoffnung, verstanden oder gar getröstet zu werden.“

— So war Liszt auch in seinem persönlichsten Schicksal immer der fürstlich Gebende, der königlich Verschwendende, während die Frauen, die ihn beglückten und ihm am nächsten standen (oder nahe zu stehen glaubten), stets die Empfangenden, die reich Beschenkten blieben, auch wo sie meinten, Liszt bereichert, beeinflusst oder gefördert zu haben. — „Der Künstler steht allein.“ —

Vielleicht hat Liszt im Innersten jenes Ideal ersehnt, das Walther von der Vogelweide verherrlichte: „Wer guten Weibes Minne hat, der schämt sich jeder Missat.“ Vielleicht meinte der Idealdenkende in seiner Jugend ein solches Ideal in der Gräfin Marie D'Agoult, später in Fürstin Carolyne Wittgenstein gefunden zu haben und glaubte seinen Begriff der vollkommenen Frau, der ersehnten Gefährtin, jedesmal wirklich in dieser Frauen verkörpert. Aber keine hat dieses Ideal verwirklicht. Doch die Natur geht geheimnisvolle Wege: Liszts Verbindung mit der Gräfin D'Agoult gab einem Kinde das Leben, Cosima, die dazu bestimmt war, die Frau eines anderen Großen zu werden. Und so hat Liszts Tochter jenes Ideal, das er für sich selbst ersehnt hatte, für Richard Wagner erfüllt.

Als Liszt im Jahre 1835 mit der Gräfin D'Agoult nach Genf übersiedelte, begann er all die vielen Anregungen, die er durch Paganini, Berlioz, Chopin und den Pariser Freundeskreis empfangen hatte, schöpferisch zu verarbeiten. Er entwarf eine Methode des Klavierspiels und schuf einen Teil jener Stücke, die unter dem Titel „Suisse“ als ein Band der „Un-

nées de pelerinage" (Pilgerjahre) erschienen sind. Außerdem schrieb er Artikel für die „Revue et gazette musicale“ und trat als einer der ersten Lehrer für Klavier in das neugegründete Genfer Konservatorium ein. Über die Lehrfähigkeit des jungen Liszt erzählte schon einige Jahre früher die Mutter einer Schülerin, Auguste Boissier, in ihrem reizenden kleinen Buch „Liszt pedagoque“, welches seine Enkelin Daniela Thode liebevoll ins Deutsche übertragen hat. So viel Unregendes in diesen Aufzeichnungen gesagt wird (Frau Boissier schildert jede der 24 Lektionen, die Liszt ihrer Tochter Valérie, späteren Gräfin Gasparin, gegeben hat), so wird dem modernen Pianisten doch auch klar, wie sehr der junge Liszt im Pädagogischen noch in Czernys „System“ steckte. Steife Handhaltung, starre Haltung des Armes, mechanisches Trainieren der einzelnen Finger, waren damals als unumstößliche Regeln vorgeschrieben. Liszt selbst übte noch danach; wenn wir aber die Berichte seiner Zeitgenossen über sein Spiel lesen, dann hat Rudolf Maria Breithaupt recht, wenn er in seinem Standard-Werk „Die natürliche Klaviertechnik“ sagt, daß Liszt in seinen Jugendjahren ganz anders lehrte als er spielte, da er von Natur aus — ihm selbst damals noch unbewußt — schon die ganze Offenbarung moderner Klaviertechnik in sich hatte, welche dem alten starren System den Untergang bereiten mußte. Interessant ist auch, daß Liszt damals noch der Meinung war, er sei noch nicht reif genug für Beethoven und Schubert, deshalb ließ er seine Schüler meist Etüden-Werke, Kalkbrenner, Hum-

mel, und andere zeitgenössische Komponisten spielen, die heute fast vergessen sind. So zeigte sich auch im Unterricht sein hohes Gefühl der Verantwortlichkeit in seinem Grundsatz, nichts zu lehren, was er nicht selbst vollkommen zu beherrschen meinte.

Sehr gereift und künstlerisch vollendet kehrte Liszt im Jahre 1836 nach Paris zurück. Sein Freund Hector Berlioz hat das vollkommen erkannt, als er sagte: „Den Liszt des vergangenen Jahres hat der Liszt von heute weit hinter sich gelassen und seitdem einen so außerordentlichen Flug genommen, daß man denen, die ihn jetzt nicht gehört haben, ruhig zu rufen kann: „Ihr kennt Liszt nicht!“ Zum erstenmal erfahren wir auch aus dieser Zeit ein wahrhaft begeistertes Urteil von Berlioz über Liszt als Musiker und Komponisten: „Das ist die neue große Schule des Klavierspiels! ~~ZEITAKADEMIA~~ LISZT MÜZEUM Von heute an läßt sich von Liszt als Komponisten alles erwarten.“ Und vom Vorfrag der Beethovenschen Hammerklaviersonate sagt Berlioz, daß, wenn Beethoven sie hätte hören können, ihn „Schauer der Freude und des Stolzes überkommen häften“. Francois Josef Fétis aber, der in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts dieselbe beschämende Kritikerrolle gespielt haben mag, wie später Eduard Hanslick gegen Liszt, Anton Bruckner und Richard Wagner — fühlte sich veranlaßt, Liszt in einem Zeitungsartikel „abzutun“: „Sie sind der Schule entsprossen, die sich überlebt hat, der Schöpfer einer neuen Schule sind Sie nicht. Thalberg ist dieser Mann — hierin liegt der ganze Unterschied zwischen Ihnen beiden.“ — Wer Thal-

berg war, wissen heute nur noch die wenigsten, seine seichten Kompositionen, dem äußerlichsten Virtuosen-  
tum angepaßt, sind längst vergessen. Bei diesem Pa-  
riser Aufenthalt fühlte sich Liszt nun schon ganz be-  
rufen, Beethoven zu spielen, seine unermüdliche Be-  
strebung galt jetzt vor allem der Verbreitung deut-  
scher Musik, insbesondere auch der Beethovenischen  
Kammermusik, seiner Trios, Cellosonaten und Bio-  
linsonaten. Adolf Nourrit, der in Liszts Jugendoper  
„Don Sancho“ die Hauptrolle gesungen hatte,  
wirkte in diesen Konzerten mit und sang viele der  
damals in Paris noch völlig unbekannten Schu-  
bertschen Lieder. Liszt hat in den fünf Monaten  
seines Pariser Aufenthaltes fast ausschließlich deut-  
sche Musik gespielt, das Publikum aber scheint seine  
Bestrebungen, die dahin gingen, überragende Werke  
der Musikliteratur einem großen Kreis bekannt zu  
machen, wenig gewürdigt zu haben, denn Liszt  
schied im Frühjahr 1837 enttäuscht und verbittert  
von Paris, um mit der Gräfin D'Agoult bei George  
Sand in Nohant zusammenzutreffen. In einem  
vorher an George Sand geschriebenen Brief drückte  
er offen und deutlich aus, wie sehr er Beifall und  
Mißgunst der großen Welt und der Zeitungskritik  
verachtete: „Ich habe sechs Monate lang ein Leben  
nichtiger Kämpfe und unfruchtbare Versuche gelebt,  
ich habe freiwillig mein Künstlerherz den Reibungen  
des gesellschaftlichen Lebens ausgesetzt, ich habe  
Stunde um Stunde die dumpfen Qualen jenes im-  
merwährenden Mißverständnisses ertragen, das noch  
lange zwischen Publikum und Künstler obwaltet.“

wird...." Dies schreibt der noch nicht Gebsund-zwanzigjährige! Wieder einmal floh er vor der Menge, lebte monatelang im engsten Freimedeskreise auf dem Schlosse Nohant der Dichterin George Sand und widmete sich ganz der Arbeit. Die bekannte Musikschriftstellerin La Mara hat in ihrem Buch „Liszt und die Frauen“ einen Abschnitt aus dem Tagebuch George Sands veröffentlicht, der das Leben der Freunde anschaulich beschreibt. Man machte Ausflüge in die Umgebung, las und musizierte viel, und in den Abendstunden arbeiteten Liszt und George Sand, während die anderen schon längst zur Ruhe gegangen waren, noch bis tief in die Nacht. Die Übertragungen der Beethovenschen Symphonien auf das Klavier, haben wir diesen Monaten zu danken. Sie sind die vollkommensten Transkriptionen, die man sich denken kann, und auch in unserer Zeit, die so viel anspruchsvoller geworden ist, wirken die Symphonien im Klaviersatz Liszts fast wie Originalkompositionen. Liszt brachte das Wunder fertig, diese Werke auch auf dem Klavier „klingen“ zu machen. Durch eine wahrhaft geniale Verteilung der Stimmen in beide Hände, durch weite Doppelgriffe und Akkorde wird hier der Eindruck vollkommener Vielstimmigkeit erreicht und das Vorurteil gegen „Symphonien zweihändig“ ist für diesmal entkräftet. Freilich sind manche andere Bearbeitungen Liszts nur aus dem Zeitgeschmack heraus zu verstehen (dies trifft auch auf viele seiner „Ungarischen Rhapsodien“ zu), und wir begegnen heute seiner Fantasie über die „Puritaner“, über „Lucia von Lammer-

moor" und ähnlichen Stücken kaum je mehr in Konzertprogrammen. Die Form der Übertragung von Opernmelodien war damals allgemein beliebt, dagegen fehlten Ausgaben der Bachschen Orgelwerke für Klavier ganz. Es ist Liszts wahrhaft unsterbliches Verdienst, als erster einige Stücke der Orgelliteratur des größten aller deutschen Meister auch den Pianisten erschlossen zu haben. Liszt selbst hat nur sechs Orgel-Präludien und Fugen von Bach übertragen, aber nun erst wußte man, daß diese Art der Bearbeitung möglich sei. Seine Schüler Karl Tausig und August Stradal haben eine größere Anzahl Bachscher Orgelwerke für Klavier übertragen, ohne jedoch Liszts Vollkommenheit zu erreichen. Erst dem Meisterpianisten der nächsten Generation, Ferruccio Busoni, einem seiner glühendsten Apostel und geistigen Jünger, war es vorbehalten, die echte Art der Übertragungen von Bachschen Orgelwerken weiter zu entwickeln und zu vollenden.

Im Herbst 1839 trennte sich Liszt nach manchen inneren Kämpfen von der Gräfin D'Agoult und ging auf Konzertreisen. Er spielte erst in Ungarn, besuchte auch seinen Geburtsort Raiding, wo ihn die Bauern, stolz auf den großen Sohn ihres Dorfes, im Gasthof begrüßten. Als Liszt am Abend abreiste, zeigte sich die freue Unabhängigkeit und die verehrungsvolle Empfindung seiner einfachen, bäuerlichen Heimatgenossen: die Dorfbewohner läuteten zu seinem Abschied die große Glocke der Kirche, eine Ehrung, die ihn tief bewegte.

Nun begannen Liszts große Reisen, die ihn durch

Europa bis Moskau, Gibraltar, Edinburg und Konstantinopel führten. Obwohl schon eine beträchtliche Anzahl Kompositionen von ihm erschienen waren (die „Années de pelerinages“, 24 Etüden, die Clara Schumann gewidmeten Paganinistudien usw.), fühlte sich Liszt damals mehr denn je als Pianist. Wir sehen es aus seinen Reisebriefen: „... mein Klavier ist für mich, was dem Seemann seine Freigaffte, dem Araber sein Pferd ist. Mehr noch! Es war bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben.“

— Liszts Virtuosen-Reisen der Jahre 1838 bis 1844 waren ein einziger Triumphzug, ja man kann sagen, er war der berühmteste und gefeiertste Mann Europas. Das Weimarer Liszt-Museum bewahrt seinen vom ungarischen Statthalter ausgestellten Paß aus dieser Zeit, in welchem die Personsbeschreibung fehlt. Statt dessen ist der ~~Vermerk~~ <sup>ZENEAKADEMIA</sup> <sub>LISZT MUZEUM</sub> eingetragen „*Celebritate sua satis notus*“. („Durch seine Berühmtheit hinreichend bekannt.“) Auf diesen Reisen, wo er vom Jubel umbraust war und empfangen wurde wie ein gekrönter Herrscher, offenbarte sich die Bedeutung auch des Menschen und Komponisten Liszt wieder einmal als eine durchaus deutsche: Seine Wohltätigkeit war sprichwörtlich geworden, ebenso seine Bedeutung als technisch und vor allem seelisch neuschöpferischer Spieler. Alle Superlative begeisterter Kritiken endeten immer in dem Sinne, daß Liszt ein Dichter auf dem Instrumente sei. Sein schöpferisches Genie wirkte sich auch im Nachschaffen der Werke aus, die er vortrug. — Aber so wie er als Klavierspieler die neue Pianistenschule gegründet hat, die bis auf

den heutigen Tag nicht übertroffen worden ist, so ist er als Komponist der Begründer aller neueren Musikweise in Melodik und Harmonik von Richard Wagner bis zu den Modernsten geworden. Dies ist eine Wahrheit, die nicht eindringlich und dankbar genug immer wieder verkündet werden kann, besonders denen, die das Wort „Neudeutsche Musik“ wohl als einen bekannten Begriff hinnehmen, ohne aber zu wissen, wem sie diese Bewegung eigentlich verdanken. Man kann ohne Überfreibung sagen, daß Liszts Einfluß auch auf Wagner von allergrößter Bedeutung gewesen ist. Wagner hat das auch oft anerkannt und ausgesprochen. Sogar diejenigen, welche Liszt durchaus als Ungarn oder als Kosmopoliten bezeichnen wollen, sollten bedenken, daß er sein Leben lang trotz hunderter Bearbeitungen fremder Komponisten, trotz seiner Bewunderung für Berlioz und Chopin, vor allem der deutschen Musik gedient hat, daß er selbst deutsche Musik schuf, daß er immer wieder als Mit- und Hauptbegründer der neudeutschen Musik genannt und besprochen wird.

Interessant ist auch, daß Liszt außer den Chopinschen Werken und der Räthenfuge von Scarlatti nie ein Originalklavierwerk gespielt hat, das nicht von einem Deutschen war. Sogar die Franzosen sahen in ihm den Deutschen und in einem Artikel der Marsiller Zeitung „Sud“ vom 27. Juli 1844 wird Liszt sogar mit Schiller verglichen, „... mit dem er nicht nur eine nationale Verbindung hat, sondern auch eine packende Ähnlichkeit des Gesichts.“ Liszt hat ja auch eine seiner symphonischen Dichtungen „Die

„Ideale“ nach dem Schillerschen Gedicht geschrieben.

Ob seine Voreltern väterlicherseits Deutsche oder Ungarn waren, lässt sich seltsamerweise nicht genau feststellen. Jedenfalls ist der Name Liszt — wie sich noch sein Vater schrieb — keineswegs ungarisch und seine Mutter Anna Lager hat ihre einfache deutsche Art aus Krems an der Donau in Niederösterreich gewiß nie verleugnet. Ob Liszt sich in Budapest und bei seinen magyarischen Freunden aus Liebenswürdigkeit oder aus Überzeugung einen Ungarn nannte, muß wohl dahingestellt bleiben, denn jemand, der zum Beispiel in Frankreich geboren ist, aber kein Wort französisch kann, wird sich wohl kaum mit Überzeugung einen Franzosen nennen dürfen. Warum also sollte Liszt, der nie auch nur ein Wort ungarisch gelernt ~~hätte~~, ein überzeugter Magyar gewesen sein? Nach seinem letzten Wunsch wollte er in der deutschen Stadt Bayreuth begraben sein, seine Bemühungen um das deutsche Theater in Weimar und um die großzügige Gründung einer Goethestiftung beschäftigten ihn jahrelang. Und so sollten auch jene, die glaubten, Liszt gehöre „keiner Nation“ an, wenigstens das überwiegend Deutsche seines Wesens sehen und anerkennen.

Liszt hat im Jahre 1840, ehe er zum erstenmal in Deutschland spielte, in Ungarn vorher noch einige Konzerte gegeben, Södenburg, die Stadt seines ersten Erfolges wieder gesehen und sein Heimatdorf Raiding besucht. Von Ungarn aus ging er das erste mal ins Deutsche Reich, dort sollte sich sein ferneres Leben und Schicksal entscheiden. Fürs erste tra-

ten zwei Männer in sein Leben, die für ihn große Bedeutung haben sollten: Richard Wagner und der Großherzog Carl Alexander von Weimar. Auch jene Frau sah er wieder, die er Jahre vorher in Russland kennen gelernt hatte und die für sein ganzes späteres Leben verhängnisvoll werden sollte: Fürstin Caroline Wittgenstein. Liszt sehnte sich zwar nach einer festen Tätigkeit, nach Muße, um selbstschauderisch arbeiten zu können, aber andererseits trieb ihn eine ihm eigene Unraust immer noch von Stadt zu Stadt, von Land zu Land. Er reiste nach Russland, Polen, nach Frankreich, nach der Türkei, nach Belgien, Holland, nach Siebenbürgen und wieder nach Russland. In dem kleinen russischen Städtchen Elisabethgrad endlich gab er das letzte Konzert in seinen Wanderjahren. Und nun sollte eine seltsame Zeit in Liszts Leben beginnen, die leidvoll, tätig, voll Enttäuschungen und Freuden war. Die Freundschaft des Prinzen Carl Alexander von Weimar zu Liszt wird in so vielen seiner Biographien gerühmt und war doch mehr oder weniger voll Missverständnissen von Seiten des Prinzen, der, „so hingebend er die Größe Liszts bewunderte, doch der Fürst war, dessen Stand und Erziehung den engsten Anschluß mit dem Künstler unmöglich mache“. (Peter Raabe.) Jedentfalls aber stand diese Freundschaft von Seiten Liszts ganz im hohen Dienst der Kunst und ihrer Neubelebung in Weimar. Liszts hohe Menschlichkeit und edelste Künstlerschaft hat man aber leider am Weimarer Hof letzten Endes weder richtig begriffen noch wirklich zu würdigen verstanden.

Im Anfang des Jahres 1848 reiste Liszt nach Weimar, erst nur für kurze Zeit, wie er meinte, aber der Prinz ernannte ihn dort zum Kapellmeister des Theaters und der Hofkapelle und Liszt blieb bis zum Jahre 1859 in großherzoglichen Diensten. Als Liszt das erstemal nach Weimar kam, gab es dort noch keine Eisenbahn, nur eine „Porfe-chaise“-Unstalt. Das kleine Weimar hatte acht Hofstaaten, darunter zwei „nachgelassene“ verstorbener Fürstinnen zu erhalten; Adel und Bürgerschaft waren streng geschieden, die Hofkapelle bestand aus nur 35 Mitgliedern, das Ballett aus zwei Herren und zwei Damen, der Chor aus zehn Herren und dreizehn Damen. Es lässt sich denken, welche Arbeit in dieser kleinen, rückständigen, von Vorurteilen erfüllten Stadt, deren große Tradition schon verblichen war, auf Liszt wartete. Unter welchen Schwierigkeiten von Seiten des Hofes er seine Reformen des Theaters durchzuführen bestrebt war, wie geizig ihm nur die allernotwendigsten Geldmittel gewährt wurden, das hat Peter Raabe in seiner auffschlussreichen Liszt-Biographie vielleicht zum erstemal wirklich deutlich gemacht. Die reiche Großherzogin Maria Paulowna, eine russische Kaiserstochter, ließ es zu, daß den Mitgliedern der Hofkapelle Gehalte von jährlich dreihundertfünfzig, zweihundert und — einhundert Talarne ausgezahlt wurden, daß die Anstellungsdekrete Sklavenverträge waren, daß überall, wo es sich um Kunst handelte, der unerhörte Geiz des reichen Weimarer Hofes frei waltete. Unter solchen Umständen wurden Liszts Weimarer Jahre

die schwersten seines Lebens; so sehr man auch in Biographien und Berichten diese „Zweite Weimarer Glanzzeit“ gerühmt hat, vergaß man doch, daß Franz Liszt der eigentliche Gründer und alleinige Führer dieser Epoche gewesen ist und wie wenig es ihm die Welt gelohnt hat. Er hat in seinen Weimarer Jahren am Theater viele bedeutende Opernwerke zum erstenmal aufgeführt oder wertvolle bedeutende Werke der Vergessenheit entrissen. Sein Hauptbestreben aber war, Richard Wagners Werken die Wege zu ebnen. Liszt allein verdankte man die Aufführung des „Rienzi“, und an Goethes 101. Geburtstag im Jahre 1850 die Aufführung des „Lohengrin“, die unter unsäglichen Schwierigkeiten und mit den unzulänglichsten Mitteln dennoch in würdiger Form stattfand. Aber auch der „Tannhäuser“, den nach seiner Dresdener Uraufführung kein anderes deutsches Theater spielen wollte, hatte unter Liszt schon im Jahre 1849 mit hervorragenden Sängern in Weimar eine glänzende und erfolgreiche Aufführung erlebt. Wie sehr Liszt kämpfen mußte, wie er sich bemühte, die vielen Unzulänglichkeiten und Missstände des Theaters zu verbessern, geht am deutlichsten aus einem Brief an die Großherzogin Maria Pawlowna hervor, die er in beinahe flehentlichem Tone bat, dem Theater ein Grundkapital zu widmen, „damit man zahlreichere Statisten bezahlen könne, um nicht mit Werken wie ‚Lohengrin‘ mit vier Bäuerinnen als Gefolge der Hauptpersonen‘ einen unwürdigen Eindruck zu machen; daß man außerdem die wahrhaft zerlumpten Dekorationen des drit-

ten Aktes „Lohengrin“ ergänzen müsse“. Liszt erklärte offen, er könne das Gebiet, das schon erobert wurde, mit den bisher angewandten Mitteln nicht mehr halten. Wie die Großherzogin diesen Brief aufgenommen hat, ist nicht bekannt, jedenfalls geschah nichts, im Gegenteil: Heinrich Marr wurde zum „artistischen Leiter“ des Weimarer Hoftheaters berufen, der vor allem danach trachtete, die Oper zugunsten des Schauspiels in den Hintergrund zu drängen. Wie weit die Geschmacklosigkeit der Theaterverwaltung ging, beweist eine damalige Zeitungsmeldung aus Weimar: „Einen wahren Kunstgenuss fanden die Zuhörer in dem von Hofkapellmeister Liszt geleiteten Konzert. Zum Schluß wurde in überraschender Nachbildung den Augen der Zuschauer die Wasserfunktion des Kaiserlichen Schlosses im Peterhof vorgeführt“! ZENEAKADÉMIA

Ein Theater, das Liszt zum künstlerischen Führer in der Musik hatte, schämte sich nicht, drei Tage vor der Feier zu Schillers 50. Todestag, eine französische Ankündigung der Vorstellung von Mademoiselle Benita Auginet, Zauberkünstlerin aus Paris, zu machen; und zugunsten eines gastierenden Schauspielers ließ die Theaterleitung in einer Aufführung von Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ den letzten Akt weg, um an seiner Stelle zum Abschied des Schauspielers das „Genrebild“ von Holfei, „Wiener in Paris“, einzuschieben! Es bedarf wohl keiner weiteren Beweise um darzulegen, wie diese zweite Weimarer Glanzzeit in Wirklichkeit ausgesehen hat. Man hatte Liszt keinerlei Machtvollkom-

menheiten gegeben, wohl aber dem Generalintendanten des Weimarer Hoftheaters und der Hofkapelle Franz Dingelstedt. Als Liszt endlich die — heute weltberühmte — Oper von Peter Cornelius „Der Barbier von Bagdad“ in Weimar zum erstenmal aufführte und damit einen „Theaterskandal“ hervorrief — ob mit oder ohne Dingelstedts Einfluß, bleibt fraglich — schrieb Liszt an den Großherzog, daß diese Ereignisse nur „die letzten Tropfen waren, die den Eimer zum Überfließen brachten, der längst voll war“. Eine Stelle dieses Briefes ist bezeichnend für Liszts berechtigten Zorn: „Machen Sie es nicht, wie die Fürsten, die die Fähigkeit ihrer Diener missbrauchen, indem sie sie in verkehrter Weise gebrauchen. Wer mir wohl will, muß sich an den Geist, nicht an den Buchstaben meiner Fähigkeiten halten. Warum sind Eure Königliche Hoheit mir zugefallen? Wahrscheinlich, weil Sie mir einen geistigen Wert zu erkennen. Jeder Mensch von geistigem Wert kann nur seine eigenen Ideen haben. Wenn man seine Vorzüge nutzbar machen will, so kann man das nur, indem man ihn nach seinen Ideen handeln läßt ... Wenn Sie im Musikalischen meine Dienste wünschen, befreien Sie mich von dem Buchstabentöter, und lassen Sie dem Geist, den ich vertrete, freie Hand, dem Geist der Initiative im Gebiet der Kunst“. — Diese Briefstellen seien hier deshalb so ausführlich wiedergegeben, um manche Versionen über Liszt als „Fürstendiener“ zu entkräften. Hielt er sich oft in seinen Ausdrücken auch in der damals gebräuchlichen Form, die uns heute

fast unterwürfig erscheinen muß, so ist doch gerade dieser vorliegende Brief ein Beweis von Liszts echt deutschem, in schönster Weise seines Werkes bewußten Wesen. Liszt hatte in den Weimarer Jahren nicht nur künstlerisch, sondern auch menschlich schwere Enttäuschungen erfahren. Seine symphonischen Dichtungen wurden von Publikum und Kritik mißverstanden. Joseph Joachim, den Liszt als ersten Konzertmeister nach Weimar berufen hatte und von dessen Wertschätzung er überzeugt war, ging ganz zum Schumann-Brahmsschen Kreis über; er hatte sogar die Unverschämtheit, Liszt einen gewunden-devoten Brief zu schreiben und Wochen vorher sich Brahms gegenüber zu der Meinung zu bekennen, daß Liszt „es zu gut verstehe, den Enthusiasmus zu erregen und für sich zu mißbrauchen“.

In jenen Jahren entstanden Liszts größte bedeutendste Werke, die Faust-Symphonie mit dem Schlußchor „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“, die Klavierkonzerte, viele seiner symphonischen Dichtungen, die Dante-Symphonie, die überaus herrliche Klaviersonate in h-moll. Sie ist im Jahre 1857 durch Bülow mit unerwartetem Erfolge aufgeführt worden. Er weihte damit den ersten Flügel ein, den Carl Bechstein gebaut hat. Man kann die Sonate als eine erschütternde musikalische Selbstbiographie Liszts ansehen. Geburt, geheimnisvoller Anfang alles Lebens ist der Anfang. Kampf, Freude, Trauer, Sieg steigen in diesem Leben auf; das Schicksal seelischer Einsamkeit, tiefste Freude und tiefstes Leid sprechen aus den Tönen zu Dem, dessen

Herz ehrfurchtsvoll zu ahnen versteht. Der Schluß, Erfüllung und Verklärung, klingt aus in mystischen Akkorden, die schon einer anderen, höheren Welt anzugehören scheinen.

Diese Sonate ist Liszts größtes und bedeutendstes Klavierwerk. Richard Wagner erfaßte dies, indem er an Liszt schrieb: „Die Sonate ist über alle Begriffe schön... erhaben, wie Du bist!“ Wie muß man sich heute noch nachträglich schämen, wenn man bedenkt, was dem artfremden Kritiker Eduard Hanslick darüber zu schreiben erlaubt wurde: „Die h-moll-Sonate ist eine Genialitätsdampfmühle, die fast immer leer geht — ein fast unausführbares musikalisches Universum. Nie habe ich ein raffinierteres, fröhleres Uneinanderfügen der disparetesten Elemente erlebt — ein so wüstes Toben, einen so blutigen Kampf gegen alles, was musikalisch ist.“ Gegenüber solchen Unpöbelungen gilt das spätere, herrlich überlegene Werk Liszts über Hanslick, daß er ihn ignoriere, denn „er hat seine Wichtigkeitsrolle zu spielen, nicht ich!“ Der ebenfalls artfremde Joachim, der Liszt versicherte, er werde „nie aufhören, sich dankbar seiner göttlichen Gaben zu erinnern und immer die volle freue Erinnerung eines dankbaren Schülers in sich fragen“, war der Urheber jener „Erklärung“, die dann im März 1860 im Berliner „Echo“ erschien, und in der sich Joachim, Brahms und einige andere öffentlich gegen die „Neudeutsche Schule“ wenden (deren Gründer Liszt war), die die Unterzeichneten „... als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen“. —

Liszts edler Natur widersprach es, diesen Angriffen zu begegnen, er konnte warten — und arbeitete. Die Variationen über Johann Sebastian Bachs „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, die Graner Messe und anderes waren mittlerweile vollendet worden, manche jungen Dirigenten begannen sich, ungeachtet vieler Presseangriffe, für Liszts Werke einzusezzen, aber ein für ihn tieftrauriges menschliches Erlebnis fällt in diese Zeit: sein Sohn Daniel, aus seiner Verbindung mit der Gräfin D'Agoult, starb im Jahre 1859.

Ein anderes trauriges Ereignis dieser Jahre ist die Scheidung der Fürstin Wittgenstein von ihrem Mann; diese, sowie der Plan ihrer Heirat mit Liszt, rief unendliche Kämpfe, Intrigen und Unfeindungen von Seiten der Kirche und der Gesellschaft hervor. Liszt beschloß, Weimar endgültig zu verlassen, die Fürstin war ihm nach Rom vorausgereist, um alles für die Hochzeit vorzubereiten. Liszt aber blieb vorerhand noch in Weimar, um ein Unternehmen zu begründen, das ihm am Herzen lag, nämlich die Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Schon im Jahre 1849 hatten einige große deutsche Zeitungen eine Goethestiftung angeregt, „um die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren“. Man beabsichtigte, Weimar als Sitz dieser Bestrebung zu wählen. Nach vielen fruchtlosen Beratungen stellte sich heraus, daß Weimar nicht der Boden war, auf dem man solche großzügige Pläne hätte

verwirklichen können. Die Stiftung hätte allen Künsten dienen sollen und Liszts Grundplan war der, daß, wie in den Zeiten der Olympischen Spiele, alljährlich ein Preiswettbewerb stattfinden solle, in denen die Vertreter der verschiedenen Künste abwechselnd um den Preis ringen. Welch ein geistiges Olympia wäre in Weimar entstanden, wenn man Liszts Plänen gefolgt hätte! So aber blieb es bei vielem Hin- und Herreden und der Schluß war, daß Liszt wenigstens für die Musik reffete, was zu retten war: er veranlaßte durch seine tatkräftigen Bemühungen die Gründung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“.

Damit war Liszts Weimarer Tätigkeit abgeschlossen, er reiste nach Rom, um sich mit der Fürstin Wittgenstein kirchlich trauen zu lassen. Im letzten Augenblick machte die Kirche LISZT-MUSEUM neuerdings Schwierigkeiten, die Scheidung wurde nicht anerkannt und die Hochzeit wurde verhindert. Als der Fürst Wittgenstein vier Jahre später in Russland starb und Caroline Witwe war, wurde seltsamerweise von einer Heirat nicht mehr gesprochen. Diese beiden Menschen, die im Grunde so verschiedenen Charakters und verschiedener Denkungsart waren, konnten, so sehr sie sich suchten, dennoch innerlich nie ganz zu einander gelangen. Die Fürstin, eine leidenschaftliche Katholikin (trotzdem sind ihre zahlreichen religiösen Schriften auf den Index gesetzt worden!), strebte nun danach, Liszt als Milkämpfer „zum Heil der Kirche“ dauernd in Rom zu sehen. Sie allein war es, die ihn veranlaßt hat, die niederen

geistlichen Weißen zu nehmen, ihn, „der 30 Jahre lang nicht gebeichtet hatte“, in den „Schuß der Kirche“ zurückzuführen. Es wird von Zeitgenossen Liszts behauptet, die Fürstin habe ihn über alle Maßen geliebt, sie habe ihm Ehre, Vermögen und guten Ruf geopfert — und er habe in späteren Jahren nie mehr von einer Heirat sprechen wollen, die ihm dann nur mehr die leere Erfüllung einer Pflicht bedeutet hätte. In Wirklichkeit hat die Fürstin in der abergläubischen Meinung, damit einen Befehl Gottes zu folgen, sich später geweigert, Liszt zu heiraten. Und ein Brief Liszts an die Fürstin vom Jahre 1872 sagt darauf bezüglich: „Was die Welt betrifft, so interessiert mich das Kapitel, was Sie meine Biographie nennen, nicht im geringsten. Das einzige Kapitel, das ich heiß gewünscht hätte hinzuzufügen, fehlt!“

ZENEAKADÉMIA

Liszts Bestreben ging nun dahin, die katholische Kirchenmusik umzugestalten. Der Gregorianische Choral sollte die Grundlage der geistlichen Musik sein, die Orgel das alleinige führende Instrument der Kirchenmusik. Liszt wendete sich im Sinne der Fürstin, die sein ganzes Leben und Schaffen weiterhin wenig glücklich beherrschte, immer mehr der geistlichen Musik zu, die Legende von der heiligen Elisabeth wurde beendet; seiner im Jahr 1862 jung verstorbenen Tochter Blandine hatte er freilich ein erhabenes Trauermal gesetzt in den herrlichen Klaviervariationen über Bachs Thema „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, ist das Los der Christenheit“. Es entstand ferner der Sonnengesang des heiligen

Franz, die beiden Franziskus-Legenden und große Teile seines größten geistlichen Werkes, des Dramas „Christus“. Liszt — allzu nachgiebig oder in späteren Jahren auch nicht mehr widerstandsfähig genug — fügte sich den „klerikalen“ Wünschen der Fürstin, aber wie fremd diese Nachgiebigkeit dem Grund seines Wesens war, sehen wir aus einem Aufsatz, den er — freilich im Jahr 1835, also fast 30 Jahre früher — zur Kritik kirchlicher Maßnahmen geschrieben hat. Es heißt hier wörtlich: „Die katholische Kirche, einzig beschäftigt, ihre toten Buchstaben zu murmeln und ihre Hinfälligkeit im Wohlleben zu fristen, nur Bann und Fluch kennend, wo sie segnen und aufrichten sollte, bar jedes Mitleidens für das tiefe Sehnen, das die jungen Geschlechter verzehrt, weder Kunst noch Wissenschaft verstehend zur Stillung dieses qualvollen Durstes, dieses Hungers nach Gerechtigkeit, nach Freiheit, nach Liebe; nichts vermögend, nichts besitzend — die katholische Kirche, so wie sie sich gestaltet hat, so wie sie nun in den Vorzimmern und auf öffentlichen Plätzen dasteht, auf beide Wangen zugleich geschlagen von Völkern und Fürsten: diese Kirche — sagen wir es ohne Rückhalt —, sie hat sich die Achtung und Liebe der Gegenwart völlig entfremdet. Volk, Leben, Kunst haben sich von ihr zurückgezogen, und es scheint ihre Bestimmung zu sein, erschöpft und verlassen unterzugehen.“

So sprach der junge Liszt! Und auch der reife Mann Liszt hat, damals noch dem Einfluß der Fürstin frohend, zum Totenbett seines Sohnes keinen

Priester gerufen, weil er den ahnungsgelösen Kranken nicht ängstigen wollte. Liszts heißes Bemühen, sich mit dem Zwiespalt von Leben und Kirche auseinanderzusetzen, beide in Einklang zu bringen, ist ihm nicht gegückt, konnte ihm seiner Natur nach nicht gelücken. Wie es in seinem Innersten aussah, wissen wir nicht, können es kaum ahnen, aber als er siebzig Jahre alt war, ließ er jenen Aufsatz, den er als vierundzwanzigjähriger Jüngling geschrieben hatte, in die Gesamtausgabe seiner Schriften aufnehmen, ohne ein Wort daran zu ändern. Das Wort seiner Jugend erfüllte sich an ihm, „Der Künstler steht allein.“

Eine der interessantesten, freilich auch widersprüchsvollsten Schriften Liszts darf nicht unerwähnt bleiben, weil sich in ihr eine zum Teil wahrhaft prophetische Lösung der Judenfrage ausspricht. Liszt hat viel mit Juden verkehrt, Heinrich Heine, der Komponist Meyerbeer und andere gehörten zu seinem Bekanntenkreis. Die damalige sogenannte „liberale“ Zeit kannte ja keine Rassenfrage im heutigen Sinne. Trotzdem hat Liszt wohl in instinktiver Abwehr viel über die Judenfrage geschrieben, wenn auch die Religionsfrage und weniger die Rassenfrage für ihn zur Beurteilung der Juden maßgebend war. Er pries zwar verschiedene Vorzüge der jüdischen Rasse, wurde aber trotzdem wegen eines Kapitels „Die Israeliten“ in seinem Buch „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“ des „wütesten Antisemitismus“ angeklagt, weil er da mit allem Nachdruck die Meinung vertritt, man müsse den Juden

das Königreich Palästina wieder verschaffen, und sie „veranlassen“, sich dort, wie in alttestamentarischer Zeit, zu einem Volk zusammenzuschließen. Liszt meint, das jüdische Volk könne sich nie mit den Völkern, bei denen es wohne, verschmelzen — und so spricht er wohl, ohne es selbst zu wissen, nicht das Problem der Religionsfrage, sondern eben gerade das der Rassenfrage aus. Er sagt wörtlich: „Als sie (die Juden) zur Kunst griffen, geschah es nicht, um ihr eigenes Selbst erklingen zu lassen, auch nicht, um für sich selbst zu singen — sie wollten nach Art der Christen geschickt werden, das heißt, sie wollten in den Künsten, die sie ihren moralischen, geistigen und — materiellen Fähigkeiten anpaßten, noch geschickter werden als sie.“ Liszt sagt ferner: „Schaffen — das ist aus dem Nichts nehmen; das ist, ~~aus dem Nichts~~ einem neuen Gefühl eine neue Form geben, einem bekannten Gefühl einen neuen Ausdruck, einem geläufigen Ausdruck eine neue Erscheinung. Das Genie singt Kraft einer persönlichen Begeisterung in Formen, die sie ihm bedingt und ihn lehrt. Das Talent kann außergewöhnlich sein — Erfinder ist es niemals. Der Unterschied zwischen „Schaffen“ und „Neuerungen machen“ ist der Unterschied zwischen dem Genie und dem Talent, zwischen Bach und Mendelssohn, zwischen Beethoven und Meyerbeer. Die Israeliten aber haben niemals neue Formen erfunden —“

Als Liszt fünfzigjährig in Rom die Weißen empfing, war seine öffentliche Laufbahn als Pianist beendet, er hatte seine Dirigenten- und Theaterfähigkeit, die ihm soviel Undank eingefragt hatten, auf-

gegeben, was blieb nun noch? Die Hoffnung, als Kirchenkomponist die geistliche Musik zu reformieren. Aber der Papst beauftragte ihn nicht dazu — und Liszts Schaffenskraft, durch dieses Dilemma irgendwie erschüttert, ließ nach. Die sein ganzes Wesen erfüllende Aufgabe fehlte. Wohl hatte er eine Reihe gewaltiger Klavier- und Orchesterwerke geschaffen, manches bedeutende Lied geschrieben, er hatte die Klaviertechnik von Grund aus umgestaltet, hatte vielen Zeitgenossen, vor allem Richard Wagner, mit Wort und Tat die Wege geebnet. Wieviel ihm Wagner verdankt, ist bis heute der Welt noch nicht vollkommen klar geworden und wie sehr Liszt als Komponist ein Vorläufer, ja ein Wegweiser Richard Wagners gewesen ist, soll hier eindrücklich ausgesprochen werden. In einem der Lisztschen Lieder („Ich möchte hingehn“) finden wir die Phrase:



das wortgetreue Anfangsthema aus dem Vorspiel von „Tristan“, zehn Jahre bevor Wagner auch nur eine Note von „Tristan“ zu schreiben begonnen hatte. Manche alles besser wissende Dilettanten behaupten heute noch, daß Liszt Wagner nachgeahmt habe, diese eine Probe genügt aber wohl, um solche Behauptungen hinfällig zu machen. Wag-

ner selbst hat — wie Zeitgenossen erzählten —, tief betroffen, in manchen viel früher komponierten Werken Liszts eigene Themen und Wendungen erkannt, worauf ihm Liszt etwas wehmüting lächelnd erwidert haben soll: „Wenigstens werden so meine Sachen in deinen Werken dem Publikum bekannt werden.“ Wie weit diese Legende der Wahrheit entspricht, ist aus den mündlichen Überlieferungen wohl kaum mehr festzustellen, aber bedarf es eines größeren Beweises als des notengetreu gleichen Themas aus Liszts Lied „Ich möchte hingehn“ und des zehn Jahre später geschriebenen Themas im „Tristan“-Vorspiel? — Auch der Briefwechsel Wagner-Liszt gibt uns bedeutsame Aufschlüsse über das Wesen beider Freunde zueinander, ihre gegenseitigen Meinungen und Anregungen. Leider ist der Einfluß der Fürstin Wittgenstein auf Liszts persönliche Freundschaften oft ebenso negativ gewesen, wie der Einfluß auf sein späteres Schaffen. Sie suchte ihn mit aller Gewalt von Wagner zu entfernen. Als sich seine Tochter Cosima, damals noch die Frau Hans von Bülow, ganz zu Wagner bekannte, da trat Liszt offen auf die Seite jenes Mannes, der am meisten darunter litt, nämlich auf die Seite seines Schwiegersohnes Hans von Bülow. Liszt und Wagner haben sich dann viele Jahre nicht gesehen, auch Cosima brach alle Beziehungen zu ihrem Vater ab. Gegen Hans von Bülow, trotzdem sich doch Liszt als sein wahrer väterlicher Freund gezeigt hatte, wandte sich später von seinem Schwiegervater ab und ging — überraschend genug — ganz zur

Brahmsschen Richtung über. Die Fürstin hasste Wagner, auch die Idee der Bayreuther Festspiele hat sie nie begriffen. Sie hielt die „Affaire Bayreuth“ für einen großen Humbug. Ja, sie schrieb sogar ganz boshaft an Liszt: „Ich halte es nicht für unmöglich, daß die „Nibelungen“ nach einem Riesenfiasco in Bayreuth, als Eröffnungsstücke der Großen Oper in Paris erscheinen werden!“ Trotz aller Intrigen der Fürstin haben sich Liszt und Wagner aber dennoch später in herzlichster Weise wiedergefunden. Wagner gab den ersten Anlaß dazu in einem wahrhaft ergreifenden, wunderbaren Brief, in welchem er Liszt bittet, zu kommen. Ein Ruhpunkt in Liszts erneutem Wanderleben — er teilte seine Zeit zwischen Weimar, Rom und Budapest — war nun der Besuch in Bayreuth, wo er von Liebe und Verehrung umgeben, mit Wagner und Cosima versöhnt, die glücklichsten Tage verlebte. Im Jahre 1875 reiste Liszt zu den Proben nach Bayreuth, trotz des heftigsten Widerstandes der Fürstin, und Wagner dankte ihm am Schluß der ersten Festspiele des Jahres 1876 öffentlich mit den Worten: „Hier ist Derjenige, welcher mir zuerst diesen Glauben entgegengetragen, als noch keiner etwas von mir wußte, und ohne den Sie heute vielleicht keinen Ton von mir gehört haben würden, mein lieber Freund — Franz Liszt.“

Liszts Leben ist erst in seinen späteren Jahren wirklich von echter Liebe und Verehrung erfüllt gewesen, als er nun auch einen großen Schülerkreis um sich versammelte. Erst war er das verhätschelte

Wunderkind, dann der vergötterte Virtuose gewesen.

Wie wenig es seinem Herzen bedeutet hat, „der Sklave der großen Masse zu sein“, wissen wir. Später umgab ihn die Liebe und schwärmerische Anbetung von Frauen, welche im Grunde doch nicht ahnten, was Liszt in Wirklichkeit war. Sie haben sich oft in wenig verstehender Weise in sein künstlerisches und privates Leben eingedrängt und ihn, der immer ritterlich und nachgiebig blieb, in manchen Plänen und Absichten gehemmt. Solche Art der Liebe konnte ihn auf die Dauer auch nicht wirklich befriedigen und erfüllen, denn eine Frau, die ihm ihr Leben geweiht hätte, wie seine Tochter Cosima ihr ganzes Dasein Richard Wagner weihte, eine solche Frau hat er nie gefunden. Er mußte auch erleben, daß die Zeit für seine eigenen Werke noch nicht gekommen war, daß das meiste, was er geschrieben hatte, nur schwer den Weg zum großen Publikum fand. So erwuchs ihm erst in seinen späteren und späten Jahren wenigstens in seinen Schülern das Glück, einen wirklichen Kreis von Jüngern um sich zu versammeln, und es mußte ihn mit Stolz und Genugtuung erfüllen, daß er die größten Talente seines Zeitalters zu Weltruhm und Erfolg führen konnte. Was er in der Jugend gesät hatte, trug herrliche Früchte. Aus seinen Händen, aus seinem Geist war alles, was in der Welt als Pianist Erfolg hatte, hervorgegangen; man braucht nur an Namen wie Carl Czerny, Eugen d'Albert, August Stradal, Alfred Reisenauer, August Göllerich, Sophie Menter, Bernhard Stavenhagen, Emil Sauer und

andere zu denken. Sogar auf Ferruccio Busoni, der ihn in früher Jugend nur ein einzigesmal gesehen und spielen gehört hatte, hat Liszt menschlich und künstlerisch den größten geistigen Einfluß gehabt. Busoni, einer seiner berufensten Nachfolger, hat die Ausdrucksfähigkeit des Klavieres zu noch weiteren Höhen geführt, hat die Übertragung Bachscher Orgelwerke fortgesetzt und in seiner genialen Satzweise Liszt sogar noch übertroffen. Man kann sagen, daß nach Bülow — der sich als einer der ersten bedeutenden Klavierspieler und Dirigenten für Liszts Werke eingesetzt hat — besonders Busoni, der auch die große Ausgabe von Liszts Gesamtwerken angeregt und eingeleitet hat, der wahrste Künder Lisztscher Musik geworden ist.

Im Jahre 1881 ließen Liszts Kräfte nach. Er, der Ruhelose, dem das Leben keine feste Stütze vergönnt hatte, kannte auch in seinen letzten Jahren keine Schonung gegen sich selbst. Als endlich — viel zu spät — einige seiner Chor- und Orchesterwerke größten Erfolg hatten, reiste er zu allen Aufführungen nach Brüssel, Antwerpen und Paris. Und nun endlich wurden auch dem Komponisten Liszt in seinen letzten Lebensjahren Triumphe zuteil, die ihn an die rauschenden Pianistenerfolge seiner Jugendjahre erinnern mochten. Aber die Anstrengungen dieser Reisen schwächten Liszts Gesundheit, er erlebte zwar noch ein schönes, heiter glückliches Wiedersehen mit Wagner in Venedig; doch wenige Wochen später starb Wagner ganz unerwartet und Liszt, der sich durch die Todesnachricht aufs tiefste erschüttert und

vereinsamt fühlte, widmete sich nun von neuem rastloser Arbeit. Aus aller Welt sandte man ihm Briefe, die er zum Teil selbst beantwortete, teils durch seine treuen Schüler und Helfer Götterich, Stavenhagen und Stradal beantworten ließ. Er arbeitete auch noch mit fast schon versagenden Kräften an seinem „Stanislaus-Oratorium“, das nicht vollendet wurde. Am Anfang des Jahres 1886 reiste der Fünfundsechzigjährige das letztemal aus Rom, wo er wie alljährlich die Fürstin Wittgenstein besucht hatte, nach Budapest und über Lüttich, Paris, London und Antwerpen nach Weimar. Es war sein letzter Triumphzug als Komponist. Trotz aller Ermüdungen und Anstrengungen dieser großen Reise ließ er es sich nicht nehmen, im Juli zur Hochzeit seiner Enkelin Daniela von Bülow mit Henry Thode nach Bayreuth zu reisen und nachher noch einen Besuch bei seinem Freunde, dem Maler Munkácsy auf dessen Schloß Colpach zu machen. Im nahen Luxemburg hat Liszt dann am 19. Juli 1886, zwölf Tage vor seinem Tod, zum letztenmal bei einem ihm zu Ehren gegebenen Konzert gespielt und mit eigenen Kompositionen Abschied von seinem heißgeliebten Klavier genommen, das er zu Ruhm und Ehren gebracht hat, wie kein anderer vor ihm. Liszt kam am 21. Juli schwer frank in Bayreuth an, besuchte aber trotzdem noch auf dringenden Wunsch Cosima Wagners die Aufführungen von „Parsifal“ und „Tristan“, obwohl er schon so frank war, daß man ihn ins Theater tragen mußte und er den Vorstellungen kaum mehr zu folgen vermochte. Am

nächsten Tag überwältigte ihn die Krankheit, eine schwere Lungenentzündung, so daß an Rettung nicht mehr gedacht werden konnte, und am 31. Juli 1886, gegen Mitternacht, wurde dieses edle, ruhelose Herz nach furchtbarem Todeskampf von allem Leid erlöst. — So wie Liszt es gewünscht hatte, wurde er in der deutschen Stadt Bayreuth begraben. Am 3. August folgten unzählige seinem Sarg, darunter einer der ganz Großen im Reich der Musik: Anton Bruckner.

\*

Welch ein Leben war mit Liszts Scheiden zu Ende gegangen! In einem Kometenjahr geboren, war er selbst gleichsam wie ein Komet leuchtend in der Welt aufgestrahlt, beglückend, faszinierend, überwältigend durch den Glanz seiner Persönlichkeit, seines Könbens; was man in ihm sah, war der geniale Virtuose, war der glänzende Gesellschafter, war der immer bis zur Selbstverleugnung hilfsbereite Freund. Wie wenig diesem Bewunderten, Vergötterten die große Welt bedeutete, wie sehr sich Liszt danach sehnte, verstanden zu werden in sich selbst, in seinen Werken, das haben wohl die allerwenigsten gewußt oder geahnt. So ging er seelisch einsam durch sein an unzählbaren Ereignissen und Schicksalen überreiches Leben, und wenn einer in seinem Tun das Wort „Gemeinnuß geht vor Eigennuß“ bis ins letzte erfüllt hat, dann war es Franz Liszt, der seine deutsche Sendung in Stolz und Demut, in selbstvergessener Hingabe erfüllt hat bis zum Tod,

ja über den Tod hinaus. Liszts Tun in allen seinen Äußerungen ist von deutscher Seele, von deutschem Geist erfüllt gewesen, und wie er im Leben dem Ideal deutscher Musik in seinem eigenen Schaffen und im Fördern anderer allzeit diente, so wollte er auch im Tod in deutscher Erde bestattet sein. Ungarn, das Liszt als einen seiner großen Söhne für sich allein in Anspruch nehmen möchte, sollte bedenken: Kein echter Magyar dürfte diesen Wunsch ausgesprochen haben, ohne von seinem Volk als schlechter Patriot, ja als Verräter angesehen zu werden. Die ungarischen Rhapsodien endlich sind weder Liszts bedeutendste Schöpfungen, noch sind sie ein Beweis seines Ungartums, denn auch etwa Brahms hat ungarische Tänze und Volkslieder in seinen Werken verarbeitet.

Nicht alles was Liszt geschrieben hat, dürfen wir als bleibende Werte ansehen. Vieles ist im Zeitgeschmack verwurzelt. Aber in seinen Klavierkonzerten, in der Faust-Symphonie, in der Klaviersonate h-moll, in manchen Liedern, in den Legenden, in der Dante-Symphonie besitzen wir einen Schatz deutscher Musik, der nicht vergehen wird. Was endlich Liszts religiöses Innenleben betrifft, so war sein Wesen ursprünglich einer Art von Gottesglauben hingegaben, der mit Klerus oder Kirche wenig zu tun hatte. Dabei ist Liszt niemals ein religiöser Zweifler gewesen, er hat zu jeder Zeit seines Lebens felsenfest an Gott geglaubt, nur unterschied er zwischen dem, was er, als göttlichen Ursprunges, für unantastbar hielt, und zwischen dem, was als mensch-

liche Zustand der Kritik unterworfen war. Durch  
seltsame Umstände, Wirrnisse und Konflikte dem  
geistlichen Stande, der katholischen Kirche zugewen-  
det, hat er darin doch nie die wahre Befriedigung  
und Ruhe seiner Seele gefunden, denn die „tiefe  
Traurigkeit“ seines späteren Lebens hat ihn auch  
im Gebet und in der Ausübung kirchlich-religiöser  
Pflichten nach seinen eigenen Worten nie verlassen.  
Über aller scheinbare Zwiespalt dieses sich oft wider-  
sprechenden, seltsamen Lebens wird überstrahlt von der  
reinen Menschlichkeit dieses echten Dieners und Un-  
walters deutscher Kunst, der einmal anlässlich eines  
Gespräches über Adel und Reichsunmittelbarkeit das  
wahrhaft große Wort ausgesprochen hat: „Wir  
Künstler sind himmelreichsunmittelbar.“

So steht Franz Liszt als eine fast schon legendäre,  
verehrungswürdige Gestalt vor uns, der wir Dank  
und Ehrfurcht schulden. Er steht auch durch sein  
Leben und sein Schicksal als ein Mahner vor seinem  
Volk, auf daß es die Großen seines eigenen Stam-  
mes erkennen mögen, so lange sie leben, damit das  
traurige und beschämende, so oft gesprochene Wort  
nie mehr gesagt zu werden brauchte: „Es blieb spä-  
teren Geschlechtern vorbehalten, ihn ganz zu erken-  
nen!“



## ZENFAKADÉMIA

## LISZTI MÚZEUM

---

---

## Reihe Süd-Ost

Herausgegeben von Walter Pollak

Mit dem Ende der alten österreichischen Monarchie und dem Entstehen neuer Staaten im Südosten Europas schien es, als seien zugleich mit den politischen Grenzen auch die jahrhundertealten kulturellen Beziehungen zwischen den Völkern dieser weitgedehnten Länder für immer zerrissen. Was Kenner und Freunde des Südstraumes jedoch damals schon voraussahen, trat ein: durch keine Gewalt, auch nicht durch die neuen, oft künstlich gezogenen Staatsgrenzen, wurden die fruchtbaren wechselseitigen Beziehungen zwischen den Völkern zerstört. Jahrhunderte hindurch war das Deutschstum wesentlicher kultureller — oft auch politischer — Mittler im Südstraum und in vorbildlicher Weise haben Deutsche das Zusammen- und Nebeneinanderleben mit den ihnen umwohnenden Völkern zu lösen verstanden. Durch das neu erstandene großdeutsche Reich fällt heute der Blick vieler Deutscher des Reiches auf dieses Problem. ~~Ein anderseits erhält~~ damit das Deutschstum des Südostens erhöhte Bedeutung und Verantwortung im Leben der Nationen. Richtiges Verstehen und Erkennen zwischen den Völkern herbeizuführen, es zu vertiefen oder auszuweiten und denen, die diesen Fragen unwoissend gegenüberstehen, Klarheit über die historischen Tatsachen zu geben, ließen die Reihe Süd-Ost notwendig werden und entstehen. In lebendigen und gründlichen Darstellungen wird die Reihe Süd-Ost in der ersten Folge „Werdendes Volk“ aus der geschichtlichen und kulturellen Entwicklung die Fragen des Südstraumes aufzeigen und deuten, um in der zweiten Folge „Stimmen der Lebenden“ die Dichtung des eigenen, wie des fremden Volkstums zu uns sprechen zu lassen. Ein besonderer Schmuck sind die vielen Bilder, die den farbenfrohen, preiswerten Bänden beigegeben sind.

Adolf Luser Verlag, Wien / Leipzig

---

---

---

---

## Reihe Süd-Ost

Jedes Bändchen bebildert, in mehrfarbigem Einband  
80 Pfennig

### 1. Folge: Werdendes Volk

1. Kurt Vorbach: Von Marbod bis Benesch.
2. Alfons von Eribulka: Prinz Eugen und das Reich.
3. Christoph Meier: Wien — Sinnesart und Antlitz der Stadt.
4. Karl Maria Grimme: Wien in der Gotik.
5. Robert Hohlbaum: Die Grillparzer-Lese.
6. Hermann Graedener: Die Lenau-Lese.
7. Hermann Graedener: Lenau — Ein Dichterbild aus Österreich.  
  
ZENEAKADEMIA  
LISZT MÜZEUM
8. Hermann Mahnert — Ein Weg zur Gemeinschaft.
9. Alfons Händek: Lőrők orczag.
10. Magda v. Hattingberg: Franz Liszts deutsche Sendung.

\*

### 2. Folge: Stimmen der Lebenden

1. Franz Nabl: Die Weihnachten des Dominik Brädel. Erzählung.
2. Marie Grengg: Die Tulipan. Erzählung.
3. Friedrich Sacher: Die Ernte. Erzählungen.
4. Hans Giebisch: Waldviertler Sonette.
5. Rudolf J. Puffler: Das tönende Herz. Gedichte.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Maria-D Anna Lager

geb. 9. Mai 1788 in Prems 314

Tochter d. Börschmiedes

Mathias Lager u. seiner

2. Gattin Francisca Romanae  
Schubersen.

Da Gelehrthaus Prems,

Neocorplute No 5 - Gedächtnis

---

Wirkungsstätten in Wien (Gedenk-

Gedenktag 8. Juli u. 8. August) Kärntnertg. 11

dann Theat. Opernhaus <sup>234</sup> LISZT MÜZEUM

Burgo Francis Lager - Mathias  
Les funérailles



Rm - ih

9.11. 39

Franz Liszt (später Liszt)  
geb. 22. 10. 1811 Raiding, Ungarn  
† 31. 7. 1886 Bayreuth, Bayern  
Seine S. (Kinder) begraben  
gest.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM